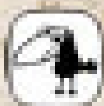
Nurdan Gürbilek

Mağdurun Dili



metis

Metis Yayınlan

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu,

İstanbul Tel: 212 2454696 Faks:

212 2454519 e-posta: info ®metiskitap .com www.metiskitap.com

Mağdurun Dili Nurdan Gürbilek

Birinci Basım: Mart 2008

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi: Selma Gürbüz,

Gözlü Kadın ve Tilkiler, 2001 Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd. Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197203 Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN 13: 978-975-342-660-2

Nurdan Gürbilek

Mağdurun Dili

DENEMELER

metis

NURDAN GÜRBİLEK BÜTÜN YAPITLARI

VİTRİNDE YAŞAMAK 1992,4. BASIM

YER DEĞİŞTİREN GÖLGE 1995,2. BASIM

EV ÖDEVİ 1999,3. BASIM

KÖTÜ ÇOCUK TÜRK 2001, 2. BASIM

KÖR AYNA, KAYIP ŞARK 2004,2. BASIM

MAĞDURUN DİLİ 2008

Giriş

BU KİTAPTA zor bir konuyu, en azından bana hep zor gelmiş bir konuyu, edebiyatın mağdurlukla ilişkisini ele almaya çalışacağım. Mağdurluğun, adına "edebiyat" dediğimiz anlatma deneyimini nasıl biçimlendirdiğini, ama edebiyatın da adına "mağdurluk" dediğimiz duruma nasıl bir ışık düşürdüğünü anlamaya çalışacağım. Kendini dışlananlara, horlananlara, haksızlığa uğrayanlara yakın hisseden bir edebiyatın imkânlarını, aynı zamanda da sorunlarını tartışacağım. Ama önce kitabı borçlu olduğum,

deyim yerindeyse ilk kıvılcımı çakan yapıttan, onun bazı bölümlerinden söz etmek istiyorum.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında beni en çok etkileyen bölümlerden biri, Selim'in bazı anları aklından çıkaramadığını anlattığı bölümdü. Atay'ın acıyı onca sayfa paranteze aldıktan, bir espri kabuğunun içine gizledikten sonra, okunu dosdoğru okurun kalbine yolladığı nadir anlardan biri. Unutamadığını anlatıyordur Selim: derede yıkanan çingene çocuğunu, çocuğun giysilerini başka çocukların alıp suya atmalarını, suda yüzen paçavralarına bakarak ağlayan çocuğu yirmi yıl boyunca unutamamıştır. Arkadaşlarının köylülerle alay etmelerini, onları durdurmadığı, onlarla birlikte güldüğü için duyduğu acıyı da unutamamıştır. Küçükken "öcü geliyo" diye dalga geçtikleri deli Rüstem'i, bar kızı Leylâ kendisine yüz vermedi diye beynine iki kurşun sıkan, insanlar kafasındaki delikle alay etmesin diye hayatı boyunca kalpakla dolaşan meyhaneci Hızır'ı, ortaokulda kekemeliği yüzünden arkadaşlarının alay konusu olan, havagazıyla intihar ettiği için evlerindeki soyağacında yağlıboyayla boyanmış titrek bir yapraktan ibaret kalan Ercan'ı unutamamıştır. Annesi Rus babası İtalyan olduğundan "gâvur" diye horlanan Altan'ı, kalabalık ailesiyle Evkaf apartmanının en üst katındaki yüzlerce odadan birinde oturan, sınıf birincisi olduğu halde ilkokuldan sonra elektrikçi çıraklığına başlayan Osman'ı, sakat olduğu için altını kirleten, misafirler görmesin diye yaz kış balkonda tutulan güzel yüzlü Ayhan'ı, el kapısında dünyaya gözlerini açan, kaderi hizmetçilik olan Kezban'ı bir türlü unutamamıştır.

Birçok yazarın elinde kolayca melodrama dönüşebilecek gerçeklerden -tek göz odaya doluşmuş kalabalık ailelerden, kaderi hizmetçilik olan kızlardan, sınıf birincisi olmasına rağmen çıraklığa mahkûm oğlanlardan- çocukluğumuzdan bu yana gözyaşı dökerek ama alttan alta gülünç de bularak seyrettiğimiz Yeşilçam filmlerinin bu kederli malzemesinden bir melodram etkisi yaratmadan, oradaki kederi bir ulusal mağduriyet hikâyesine doğru daraltmadan, belki hepsinden önemlisi sonunda tutunamayanların galip geldiği yatıştırıcı bir mazlumluk anlatısı da kurmadan söz edebiliyordu Oğuz Atay. Yalnız yoksulluktan da değil, aynı zamanda aşağılanmışlıktan, başkaları tarafından küçük görülüyor olmanın insanı nasıl yaraladığından söz ediyordu. Hatta bana öyle gelmişti ki Selim'in dertlerine derman olamadığı ama aklından da bir türlü

çıkaramadığı "gerçek tutunamayanlar"ın yazgısında yokluk aşağılanmışlığı bir kadere dönüştürdüğü için Atay'ı bu kadar ilgilendirmişti. Bazı insanları tek bir bakış darbesiyle gülünçlüğe mahkûm ettiği için, kendini ele verme korkusu içinde daima ürkek, daima kırılgan, hep utanan taraf olarak yaşamak zorunda bıraktığı için yapıtlarının merkezine yerleşmişti. Kendi okumuş yazmış kahramanlarını da birtutunamayan olarak, "gülünç olmaktan vebadan korkar gibi korkan" ürkek bir hayvan türü olarak, *Tehlikeli Oyunlar*'da olduğu gibi hayattan kaçıp hayali bir gecekonduya sığınmış insanlar olarak anlatmış olması boşuna değil. Bu dünyanın tutunamamışlarıyla kendi dışlanmış kahramanlan arasında bir özdeşlik değil, ama bir benzerlik olduğunu anlatıyordu Atay. Selim'in dediği gibi: "Küçümseyici gülümsemelerinin beni gece yarısı uykumdan uyandırdığını, sabaha kadar yatakta kmandırdığını bilseler..."

Bir de mahkeme sahnesi vardı romanda. Başkalarını utandıranların, utançlanmn ağırlığı yüzünden ayağa kalkamadıklan ödeşme ânı. Bu kez yargıç kürsüsünde hoıiananlar, sanık sandalyesinde "onlar" vardır. Devasa romanındaki şaka örtüsünü ucundan bir kez daha kaldırarak, upuzun bir liste halinde, sanki hiçbir şeyi dışarıda bırakmama gayretiyle şöyle tanımlamıştı "onlar"ı orada Atay: "bilerek ya da işledikleri suçlan bilmek zahmetine katlanacak kadar dahi düşünmediklerinden bilmeyerek, eziyet eden, hor gören, alay eden, ıstırabı paylaşamayan, insanlar arasına duvarlar çeken, küçümseyen, çaresiz bırakan, yalnız bırakan, terk eden, baskı yapan, istismar eden, ezen, cesaret kıran, iyilik etmeyen, değer vermeyen, kalbi temiz olmayan, doğruyu yanlış gösteren, yanlışı doğru gösteren, samimiyetsiz, insafsız, korkutan, yanına yaklaştırmayan, başkasının yaşama hakkına saygı duymayan ve kendinden memnun olabilmek için her davranışı meşru sayan onlar... "

Birbirini tamamlayacağım umduğum beş uzun denemeden oluşuyor *Mağdurun Dili.* Yoksul, taşralı, çingene, sakat ya da "gâvur" olmamız şart değil. horgörülmenin ne demek olduğunu hepimiz az çok biliriz. Az ya da çok: Hepimizin kendini başkalarının karşısında zavallı, savunmasız, gülünç hissettiği anlar mutlaka olmuştur. En azından çocukken yaşadıklarımız başkaları tarafından küçük görülmenin, hatta bazen hiç görülmemenin insanı nasıl yaraladığını sarsıcı biçimde göstermiştir. Çok sonra başka nedenlerle küçük görüldüğümüzde, bunu genellikle o erken deneyimin

diline çeviririz. Öyle olmasa bile "küçümseyen, çaresiz bırakan, değer vermeyen" ötekinin dünyayla henüz tanıştığımız yıllarda açtığı yara bize aşağılanmışın ne yaşadığını anlamamızı sağlayacak anahtan sunar. Büyümeye çalıştığımız sırada biri bizi küçük görmüş, hayata tutunabilmek için görülmeye muhtaç olduğumuz sırada görmezden gelmiş, sanki biz orada yokmuşuz gibi davranmıştır. Yalnızca baş- kalan bizi aşağıladığında ne hissettiğimizi değil, biz başkalarını aşağıladığımızda onların ne hissettiğini, hepsinden önemlisi aşağılanmayı bir kader olarak tekrar tekrar yaşayanların ne hissettiğini de bu yüzden bütün boyutlarıyla anlamasak bile az çok sezeriz.

Bu belli belirsiz sezgiyi edebiyat yapıtlarının sunduğu imkânlarla belirginleştirmeyi deneyeceğim burada ben. Kavramsal düşünce önemlidir; ama kavramların bazen taşlaştığını, kavramaya aday oldukları içerikleri anlatmak şöyle dursun, anlatılmalarının önünde bir engele dönüştüğünü biliyoruz. Belki en çok bu yüzden, yaşantının sarsıcı içeriğinin unutulmasına razı olmadığı için önemlidir güçlü edebiyat. Yalnızca aşağılanmışlıktan değil, kendini "iğ renç bir paspas" gibi hissediyor olmaktan söz eder örneğin Dosto- yevski. Kendini bir "paçavra", bir "ayakkabı tabanı" gibi görmekten, başkalarının gözünde olduğu kadar kendi gözünde de bir solucana. bir fareye, bir böceğe dönüşen insanlardan söz eder. "Ben alttaysam ve dışlanmışsam.” der *Suç ve Ceza'da* Marmeledov, "ilk önce kendim kendimi aşağılamaya hazinindir."

Aşağılanmış olmanın insanı bazen nasıl kapanmayan bir yaradan ibaret bırakabileceğini sanki bütün yönleriyle anlayalım diye dokumuş gibidir Dostoyevski romanlarım. İki hayvanın bakıştığı, birbirini bakışlarıyla tehdit ettiği sahne: cüssece küçük olan, büyük dik dik baktığında gözlerini yere indirir. Ama bir de görmezden gelinebilecek kadar küçük, ezilip geçilecek kadar değersiz olanlar var. *Kumarbaz*'da Aleksiy sokakta göz göze geldiği baronesin kendisine bir solucanmış gibi baktığını düşünür. *Yeraltından Notlarda* yeraltı adamı başkalarının gözünde bir sinek kadar değeri olmadığına inanır. *Karamazov Kardeşler'de* İvan kendini bir tahtakurusuna benzetir. *Ötekfnde* Golyatkın bir böcek gibi yerin altında kaybolmak ister. *Suç ve Cezd*da Raskolnilcov böcek değil insan olduğunu kanıtlayabilmek için kan döker. Sonunda yine kavramlara varırız; ama tekil deneyimin çarpıcı içeriğini, kendini solucanmış gibi hisseden insanın ürkekliğini,

oradaki korku ve öfkeyi bir kez daha kavramın içine çekmiş, kavramı yeniden şekillendirmeye çağırmıştır edebiyat.

Yine de en az bunun kadar önemli bir başka özelliği daha var güçlü edebiyatın. Bazı fikirlerden, bazı kararlardan, bazı cümlelerden ibaretmiş gibi düşürdüğümüz insan bilincini bütün kararsızlıkları, çoktan bastırılmış sesleri, henüz kurulmamış cümleleriyle bir çatışma alanı olarak görme, bu birbiriylc yanşan sesleri aynı anda duyabilme yeteneği. Yine Dostoyevski’ye başvuracağım. *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar'ın* yazarının en güçlü yanlarından biri, "ezilmiş ve aşağılanmış"ın bilincinde, biri diğerini tam susturamadığı için yan yana var olan karşıt sesleri aynı anda duyulabiliyor olmasıydı. Bu yüzden çoğu zaman klişelerle yaklaştığımız, tek bir sesten ibaretmiş gibi düşündüğümüz mağdurluğu bütün karmaşıklığıyla, meydan okumayla incinmişliğin, isyanla gücenmişliğin öfkeyle korkunun aynı anda mayalandığı bir "yeraltı" olarak, böyle karmaşık bir toplumsal-ruhsal mekânla ilişkilendirerek anlatabilmişti. Dostoyevski'nin yalnızca *Yeraltından Notlar'da* değil, mağdurlarla ilgili diğer romanlarında da şekillenen "yeraltı" gerçekten parçalanmış, kararsız bir mekândır. Toplumu oluşturan sahte erdemlere yönelik yıkıcı eleştiriyle bu değerleri değiştiremiyor olmanın yol açtığı tıkanma duygusunu, uygarlığın yeraltına ittiği tekinsiz içeriklere sahip çıkma çabasıyla bunu topyekûn bir saldırıya dönüştüremiyor olmanın verdiği engellenmişliği, yasa-tanımazlığın verdiği cesaretle horlanmış olmanın açtığı gurur yarasını, nihayet yasaya meydan okuma kararlılığıyla meydan okunan tarafından görülme isteğini aynı anda anlatıyor, bütün bu karşıt sesleri birbiriyle mücadelesi içinde aynı anda duymamızı sağlayabiliyordur Dostoyevski. Romanda bu çoğul anlatım önemlidir; çünkü bir yandan bize aşağılanmanı acısını, bastırılmış olanın neden yıkıcı bir enerjiye sahip olduğunu anlatır; ama diğer yandan mağdurun bazen neden bir eziklik ve ıstırap (hatta bir intikam ve hınç) diline kilitlendiğini, bugün bastırılmış olanın yarın hangi içeriklerle geri dönebileceğini, bugün aşağılanmış olanın yarın nasıl kendinde başkalarını aşağılayacak enerjiyi bulduğunu, nihayet mazlumluğun bazen neden baskıcı iktidar taleplerinin temel harcına dönüştüğünü de anlamamızı sağlar.

*Mağdurun Dili*nde bu çatışmalarla dolu mekâna

Dostoyevski’ nin. Yusuf Atılgan'ın, Oğuz Atay'ın, Cemil Meriç'in yapıtlarının ışığında bakmaya çalışacağım. Bu dön yazarın birçok ortak yanı var. Zaten son üçünün. Atılgan, Atay ve Meriç'in kendilerini Dostoyevski'ye yakın hissettiklerini biliyoruz. Atılgan kendisini etkileyen yazarlar arasında Çehov, Faulkner, Joyce, Sartre, Camus. Vüs'at O. Bener ve Sait Faik'le birlikte Dostoyevski'yi de sayar. Atay'ın en sevdiği, kendi deyişiyle "tutunduğu" iki yazardan biri Kafka. diğeri Dostoyevski'dir. Düşünce dünyasına romanlar aracılığıyla girdiğini söyleyen, birçok sorunu edebiyat üzerinden tartışan Meriç de yakın bir dostuymuş gibi söz ettiği Dostoyevski'yi ("Dosu/) büyük kılavuzlarından biri sayar.

Yine de beni burada bu üç yazara yakından bakmaya iten Dos- toyevski'den etkilenmiş olmalarından çok, üçünün de farklı biçimlerde dışlanmışlık ve mağlupluktan yapılma yeraltı dinamiklerini yapıtlarının merkezine koymuş olmalanydı. Yusuf Atılgan Dostoyevski kadar varoluşçuluğun da izini taşıyan romanlarıyla -gönüllü sürgünlükle incinmişlik arasında gidip gelen aylak adamı, aynı anda hem mağdur hem cani olan Zebercet'iyle- Dostoyevski’vari bir yeraltının Türkçedeki en çarpıcı örneklerini vermişti. Oğuz Atay yalnızca "tutunamamamn acısı"nı değil, aynı zamanda bu acının bir dilsel şiddete maruz kalmak anlamına geldiğini, "aşağılayan, ezen, soluk aldırmayan kelimeler"le savaşmayı gerektirdiğini de anlatmıştı. Acının bir inandırıcılık kaybına yol açmadan, acı çekeni küçük düşürmeden, onu aynı zamanda yüceltmeden nasıl anlatılacağını sorun edinenler için muazzam bir ufuk sunar yapıtları.

Cemil Meriç’e gelince. Doğu'nun yağmalanma tarihinden olduğu kadar kendi kişisel hikâyesinden de ("horlanan göçmen çocuğu" olmasından) yola çıkarak bir mağlupluk anlatısı kurmuş, bazen bütün dünyanın hakir görülmüş kavimleriyle, bazen Avrupa'nın talan ettiği aç Asya'yla, bazen mağrur bir Doğu'yla, çoğu zaman da mukaddesleri çiğnenmiş bir Türk-İslam medeniyetiyle özdeşleştirdiği "mazlum"un yanında yer almıştı. Gergin uçlar arasında savrulmaktan çekinmeyen cümleleri, sevgileri kadar kinlerini de hissettiren üslubu "bu ülke" yazarını şekillendirmiş yeraltı dinamiklerini anlamamız açısından önemlidir. Yalnızca başkalarının iktidarının değil, bazen kendi iktidarsızlığımızın da sorun yaratabileceğini gösterdiği için, bunun yalnızca tanığı değil, ömeği de olduğu için önemlidir yapıtlan. Kendisini Don Kişot a, Emma Bovary’ye benzetir; Julien Sorel'le

kıyaslar Meriç. Ben de onu bir fikir adamı, bir üslupçu olduğu kadar, düşünsel-duygusal gelgitleriyle bir roman kahramanıymış gibi de ele alacağım bu kitapta.

Dostoyevski, Atılgan ve Atay'a dönersem, kuşkusuz başka yapıtlarda da varolan kararsızlık anlarından, yapıtta derin izler bırakan bir melinsel gelgit oluşturabilmişti bu yazarlar. Gerçi genellikle öyle okunmazlar. Birçoğumuzun gözünde Dostoyevski isyankâr bir yeraltının. Atılgan özgürleştirici bir aylaklığın, Atay şahane bir tutunamaınışlığın savunucusudur. Yazdıklarında böyle bir savunma hattının hiç olmadığım söylemiyorum. Ama bu yazarları önemli kılan, o hattı savunabilmek için bütün yıkıcı enerjilerini serbest bırakmaları kadar, bunun yanı başında işleyen bir başka düşünsel-duygusal aygıtı, onu bu kez sonınsallaştıımamızı sağlayacak bir ikinci duygu-düşünce kulvarım da yapıtlarının içine yerleştirebilmiş olmalarıdır. Leylâ Erbil'in Cücedeki eşsiz imgesiyle söylersem bir "çiftkalplilik"e, yapıtlarının içinde iki kalbin aynı anda atmasına izin vermiş olmalarıdır. Yeraltının karmaşık dinamiklerini anlatan bir edebiyat için bunun ne kadar değerli olduğunu tartışma fırsatımız olacak ilerde.

Bazı konulardan söz ettim, ama edebiyat yapıtlarını tarayan tema- tik bir çalışma değil *Mağdurun Dili.* Böyle bir çalışma için birçok başka yapıta, hem Türkçe hem başka dillerde yazılmış yapıtlara, yalnızca romanlara değil, başka türlerde verilmiş yapıtlara da girmek gerekir. Aşağılanmanın ardındaki ruhsal dinamikleri açıklamaya çalışan bir kitap da değil. Bütün bunlar yapıt yaratma sürecinin kendisini ilgilendirdiği ölçüde bu kitabın konularından olacak. Aslında iki şeyi aynı anda yapmaya çalışacağım burada. Birincisi, evet, bazı edebiyat yapıtlarından yola çıkarak bakışın nasıl bir şiddet içerdiğini; görülmenin, horgörülmenin, hiç görülmemenin neden bazı yazarların merkezi problemlerinden biri olduğunu, fakirlikten ya da yokluktan söz ettiklerinde bile neden ısrarla gurur yarasını anlattıklarını açıklamaya çalışacağım. İkincisi, aynı "bakış" öyküsü edebiyatın kendisini, yapıt yaratma sürecini nasıl etkiliyor, bunu anlamaya çalışacağım.

Edebiyatın "görme" gücünden söz ederiz çoğu zaman. Edebiyat yapıtının gündelik dilin görünmez kıldığını yeniden görülebilir hale getirdiğini; gerçeğe ayna tuttuğunu, geçmişe ışık düşürdüğünü, iç dünyayı

aydınlattığını söyleriz. Güçlü edebiyat yapıtlarının böyle bir gücü olduğundan ben de söz ettim yukarıda. Ama edebiyatın yalnızca "gören" değil, aynı zamanda "görülen” olduğunu da unutmayalım. Var olabilmek için başkasının bakışına muhtaç olan şey: bakışın yalnız öznesi değil, aynı zamanda nesnesi. Halid Ziyanın *Mai ve* Sıyah'ının şair kahramanı Ahmet Cemil'in ağzından söylediği gibi, insana "ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim" dedirtecek emsalsiz yapıtı yaratabilmek için, ne kadar kendine ye-terliymiş gibi davranırsa davransın bir aynaya, başkası tarafından görülmeye ihtiyacı var yazarın. Edebiyatın seyirlik yönünün hiç olmadığı kadar öne çıktığı, yazarın başkasının gözünü her an üzerinde hissettiği, hatta gözetlendiğini bilerek yazdığı bir çağda bunun başlı başına bir probleme dönüştüğünü hepimiz zaten biliyoruz.

Başkasının bize bakıyor olması, der Sartre *Varlık ve Hiçlik’m* ünlü "Bakış" bölümünde, başkasının yargılayan, küçük düşüren, utandıran bakışının nesnesi olduğumuzu, o halde savunmasız, kırılgan, incinebilir olduğumuzu gösterir. Bakışın, çoğu psikanaliz kuramının vurguladığı aynalayıcı özelliğine değil, oradaki egemenlik ilişkisine, ötekinin bakışırım tek taraflılığına, bunun yol açtığı tedirginliğe çevirmişti Sartre esas dikkatini. Evet, görülmek ister yapıt; ama psikanaliz kuramlarının bize ısrarla anlattığı görülme ihtiyacı aynı zamanda bir huzursuzluğu, bu kez Sartre'ın anlattığı görülme tedirginliğini de beraberinde getirmiş gibidir. Yazan herkes bilir: günlerce düşünülerek kurulan cümle, aylarca çalışılarak çatılan yapı, yıllarca didinerek ortaya koyduğumuz yapıt pekâlâ küçük görülebilir; hatta bu devasa vitrinde hiç görülmeyebilir. Bir türlü yayımlatamadığı, yayımlanınca hiç ses getirmeyen *Hind Edebiyatı’* mn kendisi için utanılacak bir şeye, "hatırlanmasından utanılan, gayrimeşru bir çocuk, hayırsız evlat, sarsak bir kızkardeş gibi bir şey "e dönüştüğünden söz eder Cemil Meriç. Yazarın kendini bir tu- tunamayan olarak hissetmesinde, yaralı bir gururla yeraltına çekilmesinde, ya da Meriç'in yaptığı gibi kendim bir 'ezeli mağdur" olarak tanımlamasında bunun da payı yok mu?

Aynı anda hem acı hem incinmişlik hem de büyük (utkulardan yapılma bir "yeraltı trajedisi"nden söz ediyordu Dostoyevski. Romanlarında bu trajedinin çoğu zaman büyük hayallerle engellenmiştik duygusu arasında bocalayan okur yazarların kaderi olması tesadüf değil. Bütün bunları tartışma fırsatımız olacak ilerde. Şimdilik şunu söylemekle yetineceğim.

"Ezilmiş ve aşağılanmış”ın içine sürüklendiği yeraltı üzerine düşünmek, yalnızca ihlalden değil, aynı zamanda gurur yarasından da oluşan bu toplumsal-ruhsal mekân üzerine düşünmek, başkaları tarafından görülme arzusuyla küçük görülmenin yol açtığı hayal kırıklığı üzerine düşünmek, o halde aynı zamanda edebiyat üzerine, yazan büyük arzularla birlikte bir kez daha bir büyük tıkanmanın içine çeken bugünün seyirlik toplumu üzerine, bu toplumun yazara sunduğu açmazlar üzerine de düşünmek demektir.

Yazının başında sözünü ettiğim, sanık sandalyesinde oturan "onlar"a gelince. Evet, bir karşı-yargılama ânı var. Güçlü romanlar, "eziyet eden, hor gören, alay eden, çaresiz bırakan, baskı yapan, istismar eden onlar'ı yargılayanlar, yapıtlarının bir köşesine bir mahkeme sahnesi kuranlar arasından çıktı. Ama güçlü romanların, yazarın "onlar 'ı aynı zamanda kendinde, kendi yapıtında kıstırmasına imkân tanıdığı için güçlü olduğunu da unutmayalım. "Onlar"ı kendinde kıstırabilmek: Edebiyattan aldığımız zevkin bir bölümü bunu yaparken harcadığımız emeğin ödülü olabilir mi acaba?

Horlanmanın Acısı

Edebiyat ve Gurur Yarası

"Bu nasıl bir şölen sofrasıydı, bu nasıl bir öncesiz sonrasız bayramdı ki çocukluğundan beri hep el edildiği halde bir türlü koşup katılamamış, sofrada yer alamamıştı."

Bir yazar küçük görülmenin insanı nasıl yaraladığını kendi yazarlık deneyimlerinden de bilir. Başkaları tarafından görülme arzusuyla ona eşlik eden hor-görülme, hatta hiç görülmeme korkusunu edebiyat sahnesine çıkan herkes yakından tanır. O halde kendini bu dünyadan dışlanmış hisseden herkesin sorabileceği Dostoyevski sorusunu bir kez de biz soralım şimdi: "Çocukluğumuzdan buyana bize göz kırptığı halde bir türlü parçası olamadığımız bu sonsuz şölen de ne?"

BU dünyadan dışlanmış olmanın insanı nasıl hırpaladığını en iyi anlatan cümlelerden bazıları Dostoyevski'ye[1] aittir. *Budala’nın* sonlarına doğru, sara tedavisi için gittiği İsviçre'de yaşadığı bir ânı hatırlar Mışkin. Güneşli, pırıl pırıl bir gündür. Dağlara doğru yürümüş, çamlardan yayılan reçine

kokularını içine çeke çeke tırmandığı tepeden aşağıya bakıyordur. Önünde masmavi bir göl, ışıl ışıl bir gökyüzü, uçsuz bucaksız bir ufuk vardır. Kendimizi eşsiz bir manzaranın parçasıymış gibi, evrenle uyum içinde hissettiğimiz doygunluk ânı. Sanki bir yere çağrılıymış, yerle göğün birleştiği çizgiye doğru dümdüz yürüse kavuşabilecekmiş, biraz uzansa kucaklayabilecekmiş gibi kollarını maviliğe açar, ama hemen ardından nedenini tam anlayamadığı bir acıyla sarsılır Mışkin.

O sırada yaşadığı "küt, sağır acı"nın nedenlerini çok sonra anlayacaktır. Bu dünyaya yabancıdır Mışkin. Doğuştan hastadır, küçük yaşta öksüz kalmıştır, hayata uyum gösteremeyecek kadar saftır. Doğanın tokadını yemekle kalmamış, toplum tarafından da bir fazlalık olarak görülmüştür. Özellikle tedavisinin başlarında gerçekten bir budala gibidir; ne doğru dürüst konuşabiliyor ne insanların kendisinden ne istediğini anlayabiliyor ne de neden acı çektiğini anlayabiliyordur. Zaten o gün orada çektiği acının nedenlerini de İppo- lit'le tanışınca anlar. Birkaç haftalık ömrü kalmış verem hastası İp- polit, incinmişlikle mağrurluğu aynı kişilikte toplamış bu tipik Dostoyevski kahramanı kaderine isyan

ederken bir tek kendisinin payını almadığı bir şölen sofrasından söz ediyordur: "Madem bu uçsuz bucaksız şölende bir ben fazlalığım, bu güzel doğanızdan bana ne! Gündoğumlanmzdan.

günbatımlarınızdan, mavi göğünüzden, kendinden hoşnut yüzlerinizden bana ne! Ben eğer şuracıkta, üzerine vuran ışın demeti içinde vızıldayan minnacık sineğin bile bu şölen sofrasında bir yeri olduğunu, bu yeri bildiğini, yerini sevdiğini, bundan mutluluk duyduğunu, bir tek benim istenmeyen bir bebek gibi düşürüldüğümü tek bir dakika, tek bir saniye unutmamak zorundaysam, bana ne bütün bu güzelliklerden!"ii Mışkin'e yıllar önce yaşadığı acıyı dile getirebileceği sözcükleri işte bu konuşma verir. Dünya büyük bir şölen yeridir. Güneş her sabah aynı göz kamaştırıcı ışıklarla doğuyor, dağlar her akşam aynı erguvan alevler içinde yanıyor, bu dünyada canlı olan her şey bu koronun parçası olduğu için seviniyordur. Bir tek ben şölenin dışındayım, diye düşünür Mışkin. Bu nasıl bir şölen sofrası, diye sorar sonra, bu nasıl bir yüce bayram ki çocukluğumdan beri el edildiği halde sofrada bir türlü yer alamadım? insanın gözleri önünde cömertçe uzanan maviliğin bile yatıştırmadığı, tersine cömertliğiyle daha da

vurguladığı bir dışlanmışlığı bu kadar doğrudan, çocuksu bir dolaysızlıkla anlatan cümle bulmak zor: "Herkesin, her şeyin bir yolu var; herkes, her şey yolunu biliyor, şarkılarla gidip şarkılarla geliyor; bir tek o bir şey bilmiyor, bir şey anlamıyor; ne insanları, ne sesleri... herkese,

her şeye yabancı, istenmeyen bir bebek gibi düşürülmüş...” İster doğal bir beceriden, bir sağlamlıktan yoksunluk anlamında olsun, isterse daha toplumsal anlamlarıyla karşımıza çıksın, Dostoyevski'de gerçekten ısrarlı bir izlektir şölenden dışlanmışlık. *Beyaz*

Geceler in Petersburg sokaklarında yapayalnız dolaşan kahramanı var örneğin. Herkes yazlığa gitmiş, şehir boşalmıştır. Onunsa ne gidecek bir yazlığı ne bir çağıranı ne de aslına bakarsanız gitmek için bir nedeni vardır. Bomboş sokaklarda bir gölge gibi dolaşırken, bütün dünyanın kendisini terk ettiğini düşünür. Dostoyevski'nin isyankâr olduğu kadar derinden de incinmiş olan yeraltı adamı daha bu erken yapıtta, şehrin sokaklarını kat eden bu yapayalnız karaltıda yavaş yavaş şekillenmeye başlar. Madem bir köşede öylece unutulmuştur, bir sümüklü böcek gibi deliğine çekilecek, kötü kaderin ona yasakladığı dünyayı kendi içinde yaratmaya çalışacaktır. Benzer koşullarda hepimizin şu ya da bu ölçüde yaptığı gibi gerçeğin yerine hülyayı, dış dünyanın yerine bulutsu hayal dünyasını, günışığının yerine yeraltını geçirecektir. Yoksulluğa da buradan bakar Dostoyevski. *Batı Batı Dediklerindi* Londra'nın yoksul kalabalıktan "insanlık şöleninden kovulanlar" olarak anlatılmıştır.

Bir doluluk metaforu olarak şölene, hep bir kovulmuşluk duygusuyla daima dışarıdan bakılan bir ziyafetle ilgili bu ısrarlı imgeye birçok yapıtında tekrar tekrar başvurur Dostoyevski. Romanlarında kovulmuşlan edilgin mağdurlar olarak değil, kendilerine dayatılan kaderi kabullenmiş insanlar olarak değil, aynı zamanda mağrur, öfkeli, hatta hınç dolu figürler olarak resmetmiş olması da bu imgeyle ilgilidir. Aslında bu romanlarda şölen karşımıza yalnızca bir metafor olarak da çıkmaz. Bazen dışlanmışlığı sahiden bir şölenden dışlanmışlık olarak anlatır Dostoyevski. Birileri bir şey kut-luyordur; bir tek Dostoyevski'nin kahramanı, bir tek o, şölenden payını alamamıştır. *Öteki'nde* Golyatkin velinimetinin verdiği davete çağrılmaz. *Yeraltından Notlar’di* yeraltı adamı subay Zverkov onuruna verilen veda yemeğine davet edilmez. Oysa bütün vaatleriyle sürüyordur şölen: Herkes

yiyip içiyor, güzel kıyafetlerle bulvarlarda geziyor, güzel kadınlarla eğleniyordun Dostoyevski'nin yalnız adamlarının payına düşense uçucu hayal dünyasıyla yetinmek, bu yetmediğinde kendilerini rezil etmek pahasına şöleni şölen olmaktan çıkarmaktır. Golyatkin velinimetinin verdiği davete çağrılmadığı halde gider; gitmekle kalmaz, davet sahibinin kızına da sulanır. Yeraltı adamı yemeğe kendini zorla davet ettirir; kimse

onunla ilgilenmeyince de rezalet çıkarır. İnsan ilişkilerini düzenleyen dışlayıcı yasayı ihlal etme işleğinden, bir köşede unutuluver- miş olmanın yol açtığı kibirli yalnızlıktan, aynı anda hem isyan hem incinmişlik hem de korkudan yapılma yeraltına böyle inilir Dostoyevski'de. Herkesin sofrada bir yeri var, bir ben fazlalığım, diyordu İppolit. Yeraltı adamıysa şöyle: "Ben yalnızım, onlarsa hep birlikte."

Mışkin'e gelince. Bütiln Dostoyevski kahramanlan gibi yabancı, ama hepsinden daha saf olduğundan, hayatının şu ya da bu anında kendini istenmeyen hissetmiş hemen herkesin sorabileceği soruyu bütün çocuksu doğrudanlığıyla ona sordurur Dostoyevski: Çocukluğumuzdan beri bize göz kırptığı halde bir türlü kaulamadığı- mız, parçası olamadığımız bu sonsuz şölen de ne?

2

Başkasının bakışının taşıdığı gücü, bakanın bakılana verebileceği dehşet duygusunu en iyi tarif eden kuramlardan biri Sartre'ınkidir. *Varlık ve Hiçlik'in* "görülme"yi ruhsal, varoluşsal, kısmen de toplumsal boyutlarıyla ele alan "Bakış" bölümünde, başkasının bakışına maruz kalmanın yabancı bir dünyada insanı bir gölge gibi izleyen bir bakışa mıhlanıp kalmak, o bakışı içselleştirmek anlamına geldiğini söyler Sartre. Kendimi görürüm, çünkü biri beni görüyordur. Sunini ele geçirmiş, beni düşman bir dünyanın orta yerinde savunmasız, incinebilir, çırılçıplak bırakmıştır. İnsanın giyinmesini de kendini bakıştan kurtarma çabasının metaforu olarak kullanır Sartre. İnsan giyinerek çıplaklığını gizlemek, utançtan kurtulmak, bir bakıma "görülmeden görme hakkı"na sahip olmak ister. Bakışın nesnesi değil, yalnızca öznesi olmak; görülen değil, yalnızca gören olmak ister. [111] Sartre'ın insanı aynı anda hem utanç hem korku hem de gurura hapseden bu görme-görülme ilişkisine sonraki yıllarda politik bir vurgu kazandırdığını, egemenlik ilişkilerini bu kavramlarla tarif ettiğini de biliyoruz. 1948'de

Leopold Senghor tarafından derlenen Afrika şiiri antolojisine yazdığı önsözde Fransız okura şöyle seslenir: "Görülmenin ne demek olduğunu sizin de hissetmenizi istiyorum. Çünkü beyaz insan üç bin yıldır görülmeden görme ayrıcalığına sahip."[iv]

Budala'Am çok önce, daha ilk romanlarından itibaren kendini bu dünyadan alacaklı hisseden insanları anlattı Dostoyevski. İlk romanı *İnsancıklar* evrak temize çeken, etrafindakilerin bir "ayakkabı fırçası” kadar bile değer vermediği, sonunda kendi gözünde bile aşağılık birine dönüşen bir küçük memurun öyküsüdür. Dostoyevski’nin başyapıtlarında tekrar tekrar geri döneceği "gurur yarası" daha ilk yapıtta öykünün merkezine yerleşmiştir. Açlık sınırında yaşamasına, kamını doyuracak ekmeği, giyecek paltosu, kirasını ödeyecek parası olmamasına rağmen, bütün diğer Dostoyevski kahramanlan gibi gurur yarasına açlıktan daha az dayanıklıdır Devuşkin. Aslında yokluktan çok aşağılanmışlığı anlatıyordur bize Dosto-yevski. Yokluk sanki Dostoyevski’yi gurur yarasını kanattığı ölçüde ilgilendirmiş gibidir. *İnsancıklar’* ın yoksul kahramanı paltoyu soğuğa değil, başkalarına karşı koyabilmek için ister. “İnsan paltoyu başkaları için giyer," der Devuşkin: "Çizmeye, gururumu korumak için ihtiyacım var."

Dostoyevski’nin, ustası Gogol’ün bu ilk yapıtlardaki ezici gölgesiyle boğuşurken de gurur yarasından yola çıkmış olması anlamlıdır. Gogol *Palto’da* yoksul bir memurun hikâyesini anlatır; oysa Dostoyevski’nin yoksul kahramanı için yoksulluğun başkalarına anlatılıyor olması gurur kincidir. Gogol’ün *Palto’su* yoksulun kulübesinin kapılarını yoksul olmayanların bakışlarına açtığı, yoksulun iç dünyasını çırılçıplak soyduğu, onu düşman bir dünyada bakışa maruz bıraktığı için yoksulun gururuna yapılmış bir saldırıdır. "İnsan bazen köşesine siniyor, dışarı adım atmaya korkuyor,” diye düşünür Dostoyevski'nin kırılgan yoksulu: "Elinden başka ne gelir zavallının; alaya alınmış, gururu bir paralık edilmiştir. Aile hayatı, günlük yaşayışı edebiyata konu olmuştur. Herkes okumuştur onu, gülmüştür!"

Horlanmışlığın insanın iç dünyasında yol açtığı yaraya; yoksulluğun, aşağılanmışlığın, terkedilmişliğin iç burkucu yalnızlığına çok az yazar yoksul ama mağrur kahramanların yaratıcısı Dosloyevski kadar yakından bakabildi. Yine de Dostoyevski'nin bu acıyı anlatmadaki olağanüstü

ustalığını yalnızca aşağılanana duyduğu sempatiyle; koruyucu, kollayıcı bir yazar tavrıyla açıklamak zor. Kendi ruhsal dinamiklerinden, bir yazar olarak aldığı gurur yaralarından kahramanlarına mutlaka çok şey katmıştı. Zaten yazarlığı boyunca yaşadığı iniş çıkışlar da sanki büyük tutkularla yetersizlik duygusu arasında salınan ruhsal dinamiklerini pekiştirmeye ayarlanmıştır. Daha ilk romanı *İnsancıklarda,* dönemin edebiyat otoritesi Belinski'nin desteğini kazanmış, genç yaşta beklemediği bir üne kavuşmuş. iç dünyasının kapılarının dost düşman herkese açıldığını fark etmişti Dostoyevski. Yaşamöyküsîînü yazarlar, çevresindekilerin alaycı bakışlarının onu fazlasıyla etkilediğini söyler. Sosyal haritada nasıl bir yer kapladığını, genç bir yazar olarak girdiği kibar çevrelerde insanların onu nasıl gördüğünü tam bilemiyor gibidir. Kendindeki yazarlık yeteneğinin farkındadır; ama başkalarının bakışları tam da öyle söylemiyor, bazen aynı anda iki karşıt mesaj birden veriyordur. Büyük hayallerle bunlara ulaşamayacak kadar aşağılık olduğu sezgisi, yüksek tahayyüllerle bir "ayakkabı fırçası" kadar değersiz olduğu düşüncesi, büyük bir gururla dipsiz bir hiçlik duygusu arasında yaşadığı gelgit, bütün bu savrulmaları tek bir kader gibi yaşayan Dostoyevski kahramanlarının da anahtarı olmalıdır.

Gerçekten de aynı iç dünyayı paylaşmak zorunda kalmış zavallı adamla dâhi, utançla gururun birlikte kurduğu bu ikili, Dostoyevs- ki'de daha ilk yapıtlardan itibaren kendini gösterir. *Beyaz Geceler'in* kahramanı herkesin terk ettiği bir zavallıdır; ama bir yanıyla da. en azından kendi hayalinde "şöhretin tacını giymiş bir şair"dir. *Amcamın Rüyasında* Vasya yoksul bir öğretmendir; ama Shakespeare okuyup hayallere dalınca büyük bir şair olduğunu, eşi görülmemiş bir kitap yayımladığını, bu sayede sevdiği kadını fethettiğini düşünür. *İnsancıklar'ın* Devuşkin'i bütün gün evrak temize çeken bir "kâğıt faresi"dir; ama bir yandan da yazarlık hayalleriyle yanıp tutuşur. "Bir an düşünsene," der mektuplaştığı yoksul kıza, "bir kitap basılmış, alıp bakıyorsun, üzerinde şiirler yazılı, yazan M ak ar Devuşkin. " Ama büyüklük hayallerinin ortaya çıkar çıkmaz küçük düşme korkusunu da beraberinde getirdiğini yine kendi deneyimlerinden biliyor olmalıdır Dostoyevski. "Bu kitap basılacak olursa," der Devuşkin, "bir daha asla Nevski Bulvarı'nda boy göstermeye cesaret edemem." Eski paltosu, eprimiş giysileri, tabanı açılmış çizmeleriyle onaya çıktığında insanlar ona gülecek, belki de onu hiç fark etmeyecektir.

Aşağılanmışlık böyle bir şeydir Dostoyevski'de. Başkasının aynasından yansıyan yetersizlik duygusu, ötekinin bakışının açtığı gurur yarası. Üstelik Dostoyevski'nin romanlarında bu yara daima açlık duygusunu bastırır. Hatta ölüm korkusunu bile bastırır. Gururunu kurtarmak için canına kıyan, yine bunun için düelloya giren Dostoyevski kahramanlan kendilerini her an alıp götürebilecek ölümden çok, bir kez daha hakir görülmekten korkar. *Ezilmiş ve Aşağ-ılanmışlar'm* kimsesiz kızı Nelli açlığını intikam hırsıyla bastıran, gururu ekmeğe tercih etmiş Dostoyevski kahramanlarının en etkileyicilerinden biridir. Dostoyevski'nin gurur yarasıyla ilgili bu melodramı, ilk romanıyla kazandığı Belinski desteğini kaybeniği, gururunun yazarlık hayatının nispeten başlarında hiç beklemediği ölçüde kırıldığı bir sırada yazması da tesadüf olmamalıdır. Zaten romanuı anlatıcısı da henüz birkaç kitabı yayımlanmış bir yazardır; birçok bakımdan Dostoyevski'nin kendisini andınyordur.

Bir yazar aşağılanmanın insanı nasıl yaraladığını kendi yaşadıklarından, belki de en çok yazarlık deneyiminden bilir. Yazan herkesin yakından tanıdığı bu çifte duyguyu, başkaları tarafından görülme arzusuyla ona eşlik eden horgörülme, hatta hiç görülmeme korkusunu neredeyse bütün romanlarında kurucu bir izleğe dönüştür-.MAĞDURUN DlLt

müştü Dostoyevski. *İnsancıklar'*la dönemin edebiyat çevrelerinin dikkatini çektikten hemen sonra yazdığı *Ölekfain* tam da görülmenin çifte dinamiğine ayrılmış olması anlamlıdır. On dokuzuncu yüzyıl bulvarlarının başlı başına bir açmaza dönüştürdüğü görülme deneyimini, bu deneyimin insanda aynı anda hem arzu hem korku yaratan çifte doğasım gerçekten çarpıcı bir biçimde anlatır *Öteki.* Romanın yine bir küçük memur olan kahramanı bulvarda dolaşırken hem başkaları onu görsün istiyor, hem de ona baktıklarınnda bir fare gibi gizlenip yok olmak istiyordur. Benliğinin bir yanı görülmek istiyordur; ötekiyse görüldüğünde küçük görüldüğünün farkındadır. Zaten tam da böyle bir küçük düşme anında, çağrılmadan gittiği davette aşağılanmasının ardından ikiye bölünür Golyatkin. Benliğinin şölenden dışlanmış yanı, birinciyle bütünleşmesi imkânsız bir ikinci kişilik, hınç dolu bir "öteki" olarak geri dönmüştür. O güne kadar aynı benliğin içinde birlikte yaşayan ikiz karakterler, velinimeti karşısında hep geri çekilmiş uysal kişilik ile şölenden payını isteyen öfkeli öteki aynı iç dünyada birbirini yerinden etmeye çalışacak kadar ayrışmıştır artık.

Dostoyevski’nin kahramanlarının eşsiz derinliği de büyük ölçüde bundan, "öteki" ya da "eş" kavramlarıyla dile getirdiği bu bölünmüşlükten kaynaklanır. Zaten uysallığa eşlik eden bu düşmansı ikinci kişilik Dostoyevski’nin sonraki romanlarının da temel izlek-lerinden biri olacak, yeraltı adamından Raskolnikov’a, İvan Kara- mazov’a kadar birçok kahramanda "yeraltı" dençn çatışmah ruhsal mekânın ayırt edici özelliği olarak tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır. "Evet, düşüncemde ikileşiyorum ve korkuyorum," der İvan Ka- ramazov: "Bu sanki, yanımızda bir eşin belirmesi gibi bir şey; siz zekisiniz, siz akıllısınız, ama öbürü, hiç sekmeden, sizin yerinize bir saçmalık, hatta kimi zaman uygunsuz bir davranış yapmak istiyor."

3

Bir ideal aracılığıyla yücelme isteğiyle, aslında bir hiç olduğu duygusu arasında bölünmüş insanları anlatıyordu

Dostoyevski. "Hiç" olmak dedim; böyle söylemek durumu felsefileştirdiği için yumuşatıyor; en azından daha katlanılır kılıyor. Oysa "iğrenç bir paspas" olmaktan, bir "ayakkabı tabanı" olmaktan, kendini bir "paçavra" gibi hissetmekten söz eder Dostoyevski. Kahramanların kendilerini bir fare, bir solucan, bir böcek gibi hissetmediği, bu benzetmelerin ısrarla tekrarlanmadığı tek bir Dostoyevevski romanı yoktur. Kafka’nın *Dönüşüm’de* anlattıklarım sanki önceden görmüş, böcekleş- meye dilenebilmek için her yolu deniyor gibidir Dostoyevski kahramanı.[v] Dostoyevski’de böcekleşmenin her şeyden önce sıradanlıkla ilgili olduğunu, romanlarında böcek olmanın bir böcek kadar sıradan, gözden çıkarılabilir, ezilip geçilebilir olmak anlamına geldiğini unutmayalım. Dostoyevski’nin ikincil kahramanlan bile bu duygunun esiridir. Bağımsız biri olduğu duygusuyla aslında değersiz olduğu sezgisi arasında bölünmüştür örneğin *Budala*’da Ganya. Başkalarının yansıttığı değersiz "ben"le onu yerinden etmeye çalışan başına buyruk "ben” arasındaki savaştan, bu savaşta alınmış yaralardan söz ediyordur bize Dostoyevski. "Unutmayın ki sevgili Prens," der Ganya, "bizim zamanımızdan birine orijinal biri olmadığını, belirgin bir yeteneği olmadığını, zayıf kişilikli, sıradan biri olduğunu söylemekten daha incitici bir şey yoktur."

Bu savaşın Dostoyevski kahramanlarını bu kadar derinden sarsmasının bir nedeni yaratıcılarının ruhsal dinamikleriyse, diğeri sıradanlıkla özgünlük isteğini bir çifte buymkmuş gibi dayatan on dokuzuncu yüzyıl toplumsal dinamikleri olmalıdır. Sıradanlaşma- nın olduğu kadar sıra dışı iradenin, birömekleşmenin olduğu kadar özgünlük tutkusunun, yığınlaşmanın olduğu kadar dehaların da çağıdır on dokuzuncu yüzyıl. Nitekim Dostoyevski’nin sıradanlık yazgısından kurtulmaya çalışan bütün kahramanlarının önünde, onlara yol gösteren bir deha vardır. *Suç ve Cezada* Raskolnikov Napol- yon'u ömek alır. *Budala'da* Lebedev, Talleyrand'a özenir. *Delikanlı'* da Dolgorukıy bankerler kralı "para babası" Rothschild olmak ister. Zaten Dostoyevski okurları bu romanlarda en çok karşılaşılan iki sözcükten birinin "gurur", İkincisinin "ruble[1]' olduğunu fark etmişlerdir. Yine de Dostoyevski'de rublenin bir zenginlik idealinden çok, "herkes gibi" olmamanın simgesi, yani gururun hizmetkârı olduğu açıktır. Dostoyevski kahramanları parayı yokluktan kurtulmanın kendisinden çok, yokluğa eşlik eden sıradanlıktan, sıradan- lığın getirdiği utançtan kurtulmak için ister. *Delikanlıda* Dolgoru- kiy başkalarının alaycı bakışlarına karşı bir kalkan oluşturacağı için para kazanmaya çalışır. Para sayesinde başkalarına kayıtsız kalabilecek, para sayesinde hakaret-geçirmez olacaktır. Para sayesinde başkalarından etkilenmeyecek, tersine "her şeye karşı soğukkanlı olan insanın çevresinde uyandırdığı merak" yüzünden başkaları ondan etkilenecektir. Para sayesinde hayranlık ve kin duyan değil, hayranlık ve kin duyulan olacaktır. Para sayesinde velinimet peşinde koşan değil, kendisi velinimet olacak, para sayesinde görülen değil, gören olabilecektir. Sartre’ın, insanın giyinerek ulaşmaya çalıştığını söylediği "görülmeden görme hakkr'nı sanki bu kez parayla elde etmeye çalışıyor gibidir Dolgonıkiy. Bir bakış-gcçirmezlik, bir dokunulmazlık, bir kendine yeterlik ideali: "Onlardan hiçbirine, dahası dünyada hiç kimseye bağımlı olmayan gerçek bir gücüm olsun istiyordum."

Dostoyevski'de rulet masası da çoğu zaman aynı gurur yarasına, oradaki yazgıyı değiştirme çabasına bağlanır. *Kumarbaz'da* Aleksiy kesinliklerin (şu ünlü "iki kere iki dön eder"in) dünyasında şansın kaprisine yer açmak, daha da önemlisi onu başkalarının gözünde değersiz kılan kaderi değiştirmek için kumar oynar. Sermayeye karşı açıkça kumardan; kumarda kazanılan, kumara yatırılan paradan yanadır Aleksiy. Zaten Dostoyevski de sermaye birikimiyle kumar arasındaki farkı bir Alman-Rus farkı olarak

değerlendirip İkincisine sahip çıkıyor gibidir. Aleksiy'e göre Almanların çalışarak para biriktirip beş kuşak sonra zengin olmalarındansa Rusların kumarla zengin olmaları daha iyidir. Devasa çarkın içinde bir "vida" olmaktan kurtulma isteği burada bir kez daha kendini hissettirir: "Para bana kendim için gerekli. Sermaye birikiminde bir araç, bir basamak olamam ben."

Yine de bütün bunlara, kahramanın yalnızca velinimetiyle ilişkisini değil, aynı zamanda aşk yazgısını da değiştirme isteğini eklemek gerekir. Zaten Dostoyevski de aşk ilişkisini velinimetle kumlan ilişkiymiş gibi, bir efendi-köle ilişkisi olarak anlatır. Markizler, baronlar ve kontların; prensesler, baronesler ve düşeslerin yanında bir hizmetkârdır Aleksiy. Üstelik tutkuyla bağlandığı Polina da ona uşağıymış gibi davranıyor, onu adam yerine koymuyordur. Âşığın buyruğuna girmiş silik benlikle yazgıyı değiştirmek isteyen hınçlı öteki yeniden, bu kez rulet masasında karşımıza çıkar burada; "Hepsiyle alay etmek, gururumu kurtarmak istiyordum. Görecekleri kim olduğumu! Rezaletten korkacaktı Polina, gene seslenip yanına çağracaklı beni. Çağırmasa bile sünepe, silik bir insan olmadığımı anlayacaktı."

Görülmenin dehşetinden, bakışın bir üstünlük içerdiğinden söz ediyordu Sartre. Ama Dostoyevski'de egemenlik, bakanın yalnızca görmesinden, yalnızca küçük görmesinden değil, bazen de hiç görmemesinden kaynaklanır. Polina Aleksiy'ye "tutsağının önünde soyunan eski zaman kraliçesi" gibi sanki o yanında yokmuş, orada değilmiş gibi davranabiliyordur ömeğin. Zaten Aleksiy de kumar sayesinde bu görünmezliğe meydan okuyor, sevdiği kadın tarafından bir kez daha görülebilir olmayı umuyordun 'Param olduğunda, benim de son derece orijinal biri olduğumu göreceksiniz," diyordu *Budala'da* Ganya. Rulet masasından zaferle kalkan Aleksiy’se şöyle: "Sabah uyandığımda bir uşak değildim artık."

Dostoyevski'nin ancak bir yıkım ikliminde yazabildiği, rulet masasında bu iklimi aradığı söylenir. Ama paranın eşitleyici gücünü her an elde edebilecek olmanın verdiği yoğun heyecan da az şey değil. Bu heyecanı Almanya'daki kendi rulet maceralarından da biliyor olmalıdır Dostoyevski. Ama şans topunu kendi lehine çevirmenin ne demek olduğunu, aslında yazarlığının izlediği rotadan da biliyordur.

Evet, genç yaşta Belinski tarafından görülmüş, ama hemen sonra gözden düşmüştür. Sibirya'daki mahkumluk günlerini anlattığı *Ölü Evinden Anılar ın* yayımlanmasına, geç sayılabilecek bir yaşta, kırkında bu kez Tolstoy tarafından görülmesine kadar da gözlerden uzak kalacaktır.

4

Dostoyevski'nin "yeraltı” olarak adlandırdığı, aynı anda hem bir sığınak hem bir kale hem de bir gösteri yeri olan mekâna inebiliriz artık. İncinen gurur bir türlü onarılaınadığında -ruble sahibini korumadığında, aşk yarayı iyileştirmediğinde, kitap beklenen ilgiyi görmediğinde- kahramanın çekileceği son gurur kalesidir Dostoyevski'de yeraltı. Başkalarının kayıtsızlığına, horlanmanın acısına, sıradanlık yazgısına diklenilebilecek yegâne yer.

Aslında "yeraltı" denince aklımıza daha çok ideolojik içerikler geliyor. Bahtin'in Dostoyevski'nin "ilk ideolog-kahramam" saydığı yeraltı adamı bir yanıyla gerçekten bir ideolojik inatlaşmanın sözcüsüdür. İnsan ruhunu aritmetiğin yasalarıyla açıklayan, yaşamı bir olasılık hesabına indirgeyen, insana sıra dışı bir kader çizebilecek yegâne özellikleri, düşgücü ve rastlantıyı yok eden her şeye karşı çıkmak için -darkafalı akılcılığa, iyimser ilerlemeciliğe, kendinden hoşnut Batıcılığa, nihayet toplumsal riyakârlıktan beslenen bir iyilik fikrine meydan okumak için- yeraltına inmiştir kahraman. İnsanı sonunda yıkıma götürse de kişisel kaprisi savunacak, yalnızca sahibinin emrinde olan bir düşgücünde ısrar edecek, yalnızca akla uygun olan şeyleri değil, kişiye özgü olanı korumak için lanet yağdıracaktır: "Yaşam yaşamdır, karekökü almak değil."

Yine de Dostoyevski'de yeraltının yalnızca bir ideolojik diklenme yeri olmadığını, karşıt özellikleri içinde barındırdığını görebilmemiz gerekir. Gogol'ün mağdur kâtiplerinden Turgenyev'in fuzuli adamlarına (dünyada bir fazlalık olarak görüldükleri için derinden incinmiş, toplumsal sorunlara duyarlı ama eylemsiz, Don Kışot'u olduğu kadar Hamlet'i de andıran bu lüzumsuz adamlara) kadar birçok edebi kahramandan izler taşır yeraltı adamı. Topluma yönelik lanetinde yalnızca bir ideolojik eleştiri değil, aynı zamanda bu eleştirisini açıkça söyleyemiyor olmanın verdiği bir sinmişlik, şölene çıkan yolların kapalı olmasından kaynaklanan bir tıkanmıştık. nihayet başkalarının kayıtsızlığına verilmiş mağrur bir yanıt da vardır.

Başkaları onu aşağıladığı için o da kendini aşağılamaya hazırdır. Yine de yeraltı adamının alçalmasında, alçalarak görülme arzusunu da görmemek imkânsızdır: "Bundan böyle, daha önce görünmeye çalıştığım gibi bir kahraman değilim sizin için artık, sadece berbat bir insanım, şirretin tekiyim." Madem siz beni alçaltıyorsunuz, diyor gibidir, alın işte, ben kendimi daha çok alçaltıyorum: "Alçalmak, alçaltılmaktan iyidir. Bir "böcek' ya da bir 'vida' olmaktansa bir alçak olmak daha iyidir." Tam da bu yüzden, görülebilmek için alçaklığın dozunu sürekli artırmak zorundadır yeraltı adamı. *Suç ve* Cc2a'da Raskolnikov'un söylediği gibi: "Alçaksan, sonuna dek gideceksin!" Herkesin beni görmesini istiyorum, diyor gibidir Dostoyevski kahramanı; gör beni, madem kahraman olarak görmüyorsun, alçak olarak gör, ama mutlaka gör!

Dostoyevski'yi benzer konulan işleyen birçok yazardan üstün kılan, bunları ilk kez ya da ısrarla işliyor olmasından çok, yeraltının birkaç dinamiğin iç içe geçmesiyle oluştuğunu, bu yüzden trajik bir karakteri olduğunu fark etmiş olmasıydı. "Trajik" diyorum, çünkü orada haklı bir isyan kadar insanı içten içe zehirleyen bir hınç, kahramanı yükselmeye iten büyük hayaller kadar kendi kendini alçaltma isteği, aşağılanmışlıktan yakınma kadar ondan bir kimlik edinme çabası, nihayet "saygıdeğer baylar"a meydan okuma isteği kadar onlar tarafından görülme arzusu aynı anda harekete geçmiştir. Yeraltını bütün bu seslerden yapılma bir başkaldırı mekânı olarak anlatır Dostoyevski. Orada başkalarını hiçe sayma kadar ("Canınız cehenneme!") başkalarına bir türlü kayıtsız kalamıyor olmanın verdiği huzursuzluk ("Kırk yıl süreyle yeraltında otururken sizin konuşmalarınızı deliğimden dinledim ben”), umursamazlık kadar umursamazlığı bir gösteriye dönüştürme arzusu ("Onlara ihtiyacım olmadığını elimden geldiğince göstermeye çalıştım, hatta ayakkabımın topuğuyla yere sert sert basarak, gürültü yaptım. Ama boşuna. Hiç ilgilenmediler"), kendine yeterli olma iddiası kadar ("Benim de bir yeraltım var; bu da bana yeter") kıymetinin bilinmediği duygusu ("Ben, herkesten daha akıllı, daha soylu, daha kültürlü olan ben, başkalarının karşısında ezile büzüle, onların horlamaları karşısında yıkıla yıkıla, zararlı, iğrenç bir sinek durumuna düşmüştüm ve bunu düşündükçe kahroluyordum") aynı anda konuşuyordur.

Yeraltından Notlar 1864’te yayımlanır. Ertesi yıl *Suç ve Ceza'yı* yazmaya başlar Dostoyevski. Yayımcısıyla imzaladığı sözleşme gereği araya

sıkıştırdığı, bir ay gibi kısa bir sürede bitirip teslim ettiği *Kumarbaz'ı* saymazsak, birbirini izleyen bu iki romanın kahramanları birçok bakımdan birbirine benzer. Kapandığı yeraltında budalaca düşüncelerle oyalanmaktansa eyleme geçmiş yeraltı adamıdır Raskolnikov. Tefeci kadını öldürür, parasına el koyar. Para sayesinde başkalarına avuç açmaktan kurtulacaktır. Ama daha da önemlisi "bir mantığa dayarımadan" öldürebildiğini, yani sıradan insanı bağlayan yasayı, insana insan kanı dökmemesini emreden toplumsal yasayı umursamayacak kadar "katı ve güçlü" olduğunu gösteımek için öldürmüştür Raskolnikov: "Kim daha yürekli davranırsa haklıdır, onlar olaya böyle bakıyorlar. İnsanların kutsal saydıkları şeyi kim küçümseyerek kovarsa onların yasa koyucusu o olur; herkesten yürekli davranan da herkesten haklıdır."

İnsanları aynı anda hem yığınlaştıran hem de sıra dışı olmaya kışkırtan bir çağda sıradanlığın nasıl da gurur kinci olabileceğini çok az roman *Suç ve Ceza* kadar iyi anlatır. *Budala'in* Ganya'nm, *Delikanlı'*da Dolgonıkiy'nin, *Kumarbazda* Aleksiy'nin, nihayet bütün erken Dostoyevski kahramanlarının kurtulmaya çalıştığı sıradanlık yazgısı *Suç ve*

Ceza'da bu kez neyin yasa, neyin suç olduğu tartışması etrafında bir kez daha karşımıza çıkar. Raskolnikov için bir sıradan insanlar, yasaya boyun eğenler, uysal yığınlar vardır bir de sıra dışı olanlar, yasanın dışına çıkabilenler, daha iyi bir gelecek adına şimdinin yıkılmasını isteyen yasa-tanımazlar. Eğer Napolyon ya da Muhammet gibi "yeni bir söz söyleyebilecek yetenekte olanlar" atalarından devraldıkları yasaya karşı çıkmaya cüret edebildikleri için yüceltilmişlerse, içinde bağımsızlık kıvılcımı taşıyan insanın da kendi yasasını koyma hakkı, bir tek kendi vicdanına danışarak kullanacağı bir içsel hakkı olmalıdır. O halde ötekiler gibi sıradan mı, yoksa yasaya meydan okuyabilecek kadar sıra dışı mı olduğunu öğrenmek için kan dökmüştür Raskolnikov. Zaten sonunda onu en çok zorlayan iki şeyden biri suçluluk duygusuysa, diğeri suçunu sıradan insanın yargısına sunmak, onu umursamayan yasayı umursamak zorunda kalmak değil midir?

İnsan düşünmeden edemiyor. *Suç ve* Ceza'da dehanın ne olup ne olmadığını tartışırken kendi yazarlık dehası, kendi büyüklük hayalleri üzerine de düşünmüş müdür acaba Dostoyevski? Raskolnikov'u bir dergide "Suç

Üzerine" adlı yazısı yayımlanmış bir yazar adayı olarak tasarlamış olması tesadüf olmamalıdır. Zaten polis müfettişi de sözü onun yazarlığına getirin "Siz bu yazınızı yazarken acaba kendinizi biraz 'olağanüstü', söyleyecek 'yeni sözü' olan bir adam olarak hayal etmiş olamaz mısınız?" Raskolnikov'u başka nereden bu kadar iyi tanıyor olabilir ki Dostoyevski? İnsanın içindeki yasa- tanımaz dehayı, kişinin kendi yasasını kendisi koymak isteyen yanını, o zamana kadar fark edilmediği için uysal benliğin içinde bir ikinci kişiliğe, bir şeytani eşe dönüşen o ötekini her ne pahasma olursa olsun serbest bırakma isteği ile insanın buna hakkı olup olmadığı üzerine yapılmış bir tartışma değil mi aynı zamanda *Suç ve Ceza'}*

Kendini "himayesiz" bir insan, bir "subalteme" (madun) olarak tanımlıyordu *Kumarbaz'*da Aleksiy. Ama kendini onlara ne kadar yakın hissederse hissetsin, madunlarla ilgili romantik yüceltmeler bulamayız Dostoyevski'de.

Tersine madunun çatışmalı doğasını, daha iyi bir hayat beklentisiyle buna ulaşamıyor olmanın yol açlığı hıncı, büyük hayallerle bir dilenci kadar sefil, bir böcek kadar sıradan olmayı aynı anda yaşamanın yol açtığı trajik çatışmayı anlatır Dostoyevski. Zaten "yeraltı trajedisi” kavramı da onundur. Bir yerde "acıdan, incinmişlikten, daha iyi bir hayat umuduyla buna ulaşmanın imkânsızlığından oluşan yeraltı trajedisini" anlattığını söyler.[vi] Bu trajedide kuşkusuz sınıfsal bir yan vardır. Ama Dostoyevski kahramanlarını buyruğuna alan hınç yalnızca aşağı sınıfın yukarı sınıfa, eğitimsizlerin okumuş yazmışlara duyduğu öfkeden değil, aynı zamanda kendini iyileştirme gücüne sahipmiş gibi görünen okumuş yazmışların kendi tıkanmışlığından da kaynaklanmıştır. Toplumsal ayrımların bütün katılığıyla sürdüğü bir toplumda okumuş yazmışlar arasındaki btlyük eşitsizlikten, topraktan kopan aydınların tutkularının boğulmuş olmasından, "entelijensiya'nın sınıf- sızlaşmış üyeleri"nin[s] büyük tutkularla küçük hayatlar arasında sıkışmışlığından kaynaklanmıştır. Dostoyevski'nin çoğu romanına acılaşmış okur yazarları kahraman seçmiş olması boşuna değil. *Suç ve Ceza'da* "alt orta sınıflan gelme, üniversiteden atılmış, korkunç bir yoksullukla boğuşan, havada uçuşmakta olan tuhaf, yarım yamalak fikirlerin etkisiyle cinayet işleyen genç öğrenci "yi[vii] anlatmak istediğini söyler. Gerçekten de büyük tutkuları olan, yakışıklı, yetenekli, ama yoksul bir öğrencidir Raskolnikov. Dostoyevski'nin diğer mağrur yoksulları gibi o

da aslında iyi yürekli ve cömert, ama bir o kadar da kuruntulu ve alıngandır. Özel ders vererek geçinir, ama işini kaybedince üniversiteden ayrılır. Tam da bağımsız bir yaşam kuracağını hayal ederken başkalarına mahkûm olmuş, sıra dışı olmayı ümit ettiği anda sıradanlığa hapsolmuştur. Dostoyevski'nin erken romanlarındaki yalnız adamlar gibi o da fikirlerinin büyüklüğüyle imkânlarının darlığı arasında sıkışıp kalmıştır. Odasında büyük hayaller kuruyor, ama odanın kirasını bile ödeyemediği için oraya tıpkı bir fare gibi kimseye görünmeden girip çıkıyordur. Aslında üniversitede kalsa da sonuç değişmeyecektir. Olsa olsa dar gelirli bir öğretmen, Dostoyevski’nin ilk kahramanlan gibi bir küçük memur, *Insancıklar'm.* Devuşkin'i gibi bir "kâğıt faresi", *Beyaz Geceler'ıa* kahramanı gibi bir fuzuli adam, başkalarından soylu olduğuna inansa da kimsenin umursamadığı bir yeraltı adamı olacaktır Raskolnikov.

Okumuş yazmışların hayal kırıklığında çağın ruhunun payı olduğundan söz etmiştim. "Çoğunluğun çıkan” ya da "eşitlik" gibi ilkeleri soyluluğun önüne geçiren on dokuzuncu yüzyılın, kendini özgün biri olarak görmek isteyen okur yazarın durumunu kolaylaştırmadığını tahmin etmek zor değil. Zaten tıpkı yeraltı adamı gibi Raskolnikov da "ekonomik ilerleme", "halkın çıkan”, "herkesin mutluluğu" gibi laflara sinir olur. Toplumsal değerleri küçümser; herkesten farklı bir hayat sürmek isler. Bunu başaramayınca da "bir kaplumbağanın kabuğuna çekilmesi gibi" dünyadan uzaklaşır, kin-kibir karışımı bir duyguyla kendini başkalarından ayırır. Dostoyevski’nin yeraltı trajedisinin bize apaçık gösterdiği, tutkuları boğulmuş insanın yarasını aslında kan dökmenin bile onaramadığıdır. Tefeci kadını öldürdükten sonra şöyle anlatır onu Dostoyevski: "Sokakta rastladığı insanlardan nefret ediyordu, yüzlerinden nefret ediyordu, yürüyüşlerinden, kıpırdanmalarından. Eğer şimdi bir adam onunla konuşsaydı adamın suratına tükürecek, belki de onu ısıracaktı."

Dostoyevski'nin bu trajedinin insan ruhunda yarattığı acıyı bu kadar ustaca anlatmış olmasında, "aşağılanma" denen deneyimi her iki kutuptan da görebilmiş olmasının payı büyük olmalıdır. Parasızlığın ne demek olduğunu biliyordur.

Sibirya'daki mahkûmluk yıllannda gerçek sefaletin ne olduğunu yakından görmüştür. Ayrıca çarın sıradan insanın hayatıyla nasıl oynayabileceğini

de kötü bir biçimde

öğrenmiştir. Gençliğinde Fransız ütopyacı sosyalistlerinin fikirlerini tartışmak üzere bir toplantıya katıldığı için ölüme mahkûm edilmiş, tam kurşuna dizilecekken çar tarafından affedildiğini öğrenmiştir. Üstelik *İnsancıkların* sağladığı ün sayesinde genç yaşta kabul edildiği kibar çevrelerde gizliden gizliye küçümsendiğini de hissetmiş olmalıdır. Ama diğer

yandan, mahkûmluk yıllarında sıradan suçluların, kalpazanların, katillerin kendisine sırf onlardan daha inik anlı olduğu için nefretle baktığına da tanık olmuştur. Aşağılanmayı, insanı nasıl incittiğini görecek kadar içerden, ama oradaki duygusal-düşünsel dünyaya tanı gömülmeyecek kadar da uzaktan yalamış gibidir. Tıkanmışlığın insanı kıskıvrak yakalayan karanlığına yabancı olduğu da söylenemez. Yazarlığının hemen başlarında sıra dışı özlemleri tatmış, dehası sayesinde hayatını iyileştirebileceğini umduğu sırada, şans topunun kendisini hızla sıradanlaştırdığını görmüştür. Ayrıca "havada uçuşan tuhaf, yarım yamalak fikirlerden, o yıllarda Petersburglu öğrencileri derinden etkileyen özgünlük hayalinden mutlaka o da payını almıştır.

Havada uçuşan "yarım yamalak fikirler", kişinin kendi koyduğu yasayla kendini herkesten ayırma arzusu, nihayet şölenden payını alamamış olmanın doğurduğu, eylem kanalları tıkanmış öfke. Yeraltının bütün bu bileşenleri bizi *Ecinnilerin* vahşi ortamına, bu kez bir taşra kasabasına getirip bırakır. Dostoyevski bu kez havada sahiden yarım yamalak fikirlerin. Batıcı liberalizmin, nihilizmin. neredeyse bir dine dönüşmüş tanrıtanımazlığın uçuştuğu, insanların bir şölene katılabilmek için sahiden varını yoğunu tefecilere rehin bıraktığı, yeni hayat umudu Petersburg'un uzaktan göz kırptığı bir taşra kasabasını romanına sahne seçer. Dehadan nefret eden, kendinden yetenekliye karşı büyük hınç duyan acımasız Pyotr Stepanoviç Verhovenski'nin, ama aynı zamanda Tanrı'nın yasasına meydan okumak için canına kıyan Kirillov'un dünyası.

Yine de karanlığın merkezindeki figür ne Verhovenski ne de Ki- rillovdur. Bu kez orada, herkesin hayranlığını olduğu kadar kinini de üzerine çeken, kimsenin kayıtsız kalamadığı, ama kendisi herkese kayıtsız kalan, tüm dünyaya soğuk bir öfke, bezgin bir kibir, buzdan bir umursamazlıkla

meydan okuyan Stavrogin vardır. Yeraltı adamının, Raskolnikov'un, nihayet Dostoyevski'nin bütün yalnız adamlarının, iyilikle kötülük arasındaki ayrımı hepten yitirmiş, kayıtsızlıktan taşlaşmış hali.

6

Stavrogin'i anlayabilmek için Dostoyevski'nin küçük memurlarından. yoksul öğrencilerinden, dar gelirli yazar adaylarından biraz uzaklaşmamız gerekir. Onlardan her şeyden önce sınıfsal açıdan farklıdır Stavrogin. Bir generalin oğludur; kendisi de subaylıktan gelmedir. Annesinin gücü sayesinde subaylığa yükselmiş, ama yükselir yükselmez istifa etmiş, kendisi gibi ordudan ayrılmış subaylar, yoksul memurlar, sarhoşlarla düşüp kalkmaya başlamıştır. Yakışıklı, iyi giyimli ve kibar görünüşlü, ama Dostoyevski'nin çoğu yalnız adamı gibi küstah, mağrur ve kibirlidir. Yine de en çarpıcı özelliği "sanki balmumundan yapılmış gibi" görünen, donukluğuyla bir maskeyi andıran yüzüdür. Sağduyuya meydan okuyan, iyilikle kötülük arasındaki ayrımın arlık etkilemediği bu yüz her türlü duygudan arınmışlığıyla tam da diğer kahramanların ulaşmak istedikleri şeye, kendine yeterliğe ulaşmış gibidir. Piskopos Tîhon'a söyledikleri şunlar: "Bakın, ispiyoncularla psikologları, hiç değilse benim ruhuma girmeye çalışanları sevmem. Kimseyi buyur etmem ruhuma, hiç kimseye ihtiyacım yok, kendi kendime yelerim ben." Sonunda velinimet olmayı başarabilmiş, görünüşe bakılırsa "görülmeden görme ayncalığı"nı ele geçirmiş adamdır Stavrogin. Etrafındakilere yol gösteren ışık, ama aynı zamanda onları kavuran güneş olmayı başarmış adam.

Küstahça kendine dönüklüğü, zalimliğe varan kibri, bir zırh gibi kuşandığı kayıtsızlığıyla on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda hem gizemli hem de tehditkâr bir kişilik olarak efsaneleşen züppenin uzantısıdır Stavrogin. Toplumun bayağı erdemlerine sırtını dönmüş adamın kaprislerini, aynı zamanda yeni erdemler bulamamış olmanın bezginliğini, kızgınlık ve can sıkıntısını temsil eder. Dünyadan bıkmış olmanın getirdiği alaycılıkla küstahlaşmış, "arzuyu yakıp tutuşturmak için hesaplanmış bir soğukluk "la[8] herkese sırtını dönmüştür. Turgenyev'in *Babalar ve* Oğullar'ında kutsala çekinmeden küfreden, beyzadece olan her şeye başkaldırmış, her türlü kurum, inanç ve ahlaki değere olduğu kadar sanata, hatta güzel konuşmaya bile düşman kesilmiş; duyguyu zaaf, aşkı aptallık, kibarlığı hastalık olarak

gören, romantizm kokusunu aldığı her şeye küstahça sırt çeviren eril kayıtsızlık anıtı, nihilist doktor adayı Bazarov'un, Dostoyevski'nin elinde derin bir ruhsal acının kıskacındaki trajik kişiliğe dönüşmüş hali.

Edebiyatın alçak kahramanlarının bize çekici gelmesinin bir nedeni onları kendi ötekilerimiz olarak algılamamız, oradaki canavarı, deliyi, günahkârı, suçluyu romantikleştirme eğilimimizse, diğeri bu kahramanların toplumun ikiyüzlülüğünü sahiden açığa çıkartan olumsuz bir enerjiye sahip olmalarıdır. Stavrogin'in kibar insanların sıkıcı ortamına bir bomba gibi düşen rezilliklerinin, en azından roman okuduğumuz sırada bizi rahatlatıyor olmasının nedeni de budur. Ama Dostoyevski'nin diğer romanları gibi *Ecinniler* de ahlak suikastlerine yapılmış bir övgü değildir. Bir alçaklık methiyesi hiç değildir. Tersine, Stavrogin'in kayıtsızlığına eşlik eden kibri, bu kibrin gizlediği ruhsal acıyı deşmeye yöneltmiştir Dostoyevski esas dikkatini. Çünkü kayıtsızlık uğruna verdiği mücadelede aslmda hem inancını hem de arzu duyma yeteneğini yitirmiştir Stavrogin. Tanrı'mn buyruğuna meydan okumak için canına kıyan Kirillov'un tersine "iğrenç bir böcek gibi kendini yeryüzünden süpürüp atmak" için yapacağı eyleme, intihara olan inancını bile kaybetmiştir. Kayıtsızlık maskesinin ardındaki büyük öfke, oradaki giderilmez can sıkıntısı, derin kendinden nefret büyük ölçüde bundan kaynaklanır. Stavrogin'in yazgısının, önceki Dostoyevski kahramanlarınınkiyle kesiştiği yer de burasıdır. Dostoyevski'nin alçalmayı göze almış kahramanlarının, özellikle de Raskolnikov'un gelişimindeki daha ileri bir aşamayı temsil eder Stavrogin: "Kişinin en yüce ahlak ölçüsü olarak yükseltilmesine olan ateşli inancını yitiren Raskolnikov'dur o; fakat, hayal kırıklığına uğramış, bunalmış ve isteksiz bir şekilde, bu inancın buyruklarını yerine getirmeye, ama aynı zamanda kendinden nefret etmeye devam eder."[9] Kahramanın buzdan kayıtsızlığının bile gurur yarasını iyileştiremediğini söylüyor olmalıdır Dostoyevski. Zaten romanın sonunda okurunu şu soruyla baş başa bırakmaz mı: Stavrogin geçmişinde işlediği iğrenç suçlan gerçekten bağışlanmak istediği için mi itiraf eder, yoksa iğrençliğe bile hükmedecek kadar duygusuz olabildiğini kanıtlamak için mi? Suçluluğun verdiği acıyı hafifletmek için mi yazmıştır itirafları, yoksa muhteşem kayıtsızlığını bir gösteriye dönüştürmek için mi?

Muhtemelen ikisi birden. Çünkü bir açmazdan söz ediyordur Dostoyevski. Piskopos Tihon'un da fark ettiği gibi, Stavrogin'in duygusuzluğunda aslında

"zoraki" bir yan vardır. Başkalarının onu bağışlaması acısını hafifletecektir; ama diğer yandan başkalarıyla arasındaki nefret bağını koparmak da istemiyordun Bu bağı koparmak kendine yeterlik iddiasından vazgeçmek, başkaları tarafından yargılanmayı kabul etmek, sıradan insanın sürüden aynlanı alaya almasına razı olmak demektir: "Hiç kimse yargıcım olamaz benim." Stavrogin'i sonunda intihara götüren de hem sahiden bağışlanmak istiyor, hem de onu bağışlayanların affına sığınmaktansa bir canavar olmayı tercih ediyor olması, belki de bu ikisi arasındaki uzlaşmaz çalışmasıdır. Acısını dindirmek, ama yasaya da boyun eğmemek için iki mesajı aynı anda vermek zorundadır Stavrogin: "Beni bağışlamanızı istiyorum, sizden başka bir ikinci, bir üçüncü insan daha bağışlasın, ama hepiniz, hepiniz nefret edin benden!"

Şeytanın "geciken" olduğunu söyler Harold Bloom.[10]

Geciken, gecikmişliğin şiddetiyle şeytanileşir, doğru. Ama on dokuzuncu yüzyıl romantiklerinin o çok sevdiği; büyük tutkularla, vahşi dehayla, kanun kaçaklığıyla, yaratıcı enerjiyle, düşünsel cesaretle özdeşleştirdiği şeytan da aslında çoktan gecikmiştir. Dostoyevski’nin herkesin üzerinde anlaştığı karanlık yanı bence alçalmayı göze almış kahramanların yaratıcısı olmasından çok, kendi yasasını kendi yaratabilmek uğruna göze alman alçalmanın bile gurur yarasını iyileştirmediğini, çünkü çoktan gecikmiş olduğunu hissettirmiş olmasıdır. Çünkü Dostoyevski’nin şeytani kahramanlarını hırpalayan şey yalnızca suçluluk duygusu değil, hatta ondan da çok bağımsız yaşam özlemlerine düşen gölgedir. Ya tekil değilsem? Ya en bağımsız eylemimde bile benden öncekilerin kopyası olarak kalıyorsam? Bir yandan etrafındakilere lanet yağdırırken, bir yandan da lanetinin "kitaptan kapma" olduğunu, bir edebi klişe olabileceğini düşünmez mi yeraltı adamı? Sıra dışı eylemini gerçekleştirirken aslında Napolyon’u taklit ettiğini, "ustasının örneğini izleyerek" davrandığını, ne yaparsa yapsın "yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası"ndan ibaret kalacağını sezmez mi Raskolnikov? Sonunda kendisinin de tıpkı diğerleri gibi bir böcekolduğunu, çünkü "oyunu kuralına göre" oynadığını fark etmez mi? Yalnız cinayet de değil. Dostoyevski’de insanın kendi iradesiyle gerçekleştirebileceği yegâne eylem olan intihar bile taklit olma tehlikesiyle karşı karşıya değil midir? Tanrı’ya meydan okumak için canına kıyarken aslında îsa’yı örnek almaz mı Kirillov?

Nihayet Stavrogin. Cezbettiği onca insandan, topladığı onca hayranlıktan sonra, o küçümsediği insanlara mahkûm olduğunu an

ladığı için; onu başkalarından ayıran kibrin işe yaramadığını, itiraflarını onlara sunmak zorunda olduğunu gördüğünden, ama aynı zamanda onların yargılayan bakışlanna da manız kalmamak için canına kıymaz mı sonunda Stavrogin?

7

Dosloyevski’yle ilgili yerleşik imgemizi biraz değiştirmek istiyorum. Zihnimizde baba katlinin yazan olarak yer etmiştir Dostoyevski. Kuşkusuz bunda son başyapıtının, *KaramazovKardeşlerin* payı büyüktür. Zaten Freud da Dostoyevski yorumunu doğrudan doğruya bu roman üzerine kurar. Gerçekten de *Karamazov Kardeşlerdin,* kısmen de *Delikanlı'nm* merkezinde babaya duyulan kin vardır. Zaten birçok eleştirmen tarafından yazarın kendi huzursuzluğunun, babasının ölümü yüzünden duyduğu suçluluk duygusunun ürünü olarak yorumlanmıştır roman. Dostoyevski’nin babası yanında çalışan serfler tarafından öldürülür; ama Dostoyevski’nin kendisi de zorba babasına büyük bir öfke duymuş olmalıdır. *Karamazov Kardeşler'* in temel izleklerinden birinin babayı öldürenle bunu aklından geçiren arasındaki suç ortaklığı olması anlamlıdır. Romanda babayı, yanında uşaklık eden oğlu Smerdyakov öldürür; ama onu öldürmeyi İvan da aklından geçirmiştir. Bu düşünce-eylem ortaklığı Dostoyevski’de suçla ilgili olarak tekrar tekrar karşımıza çıkar. *Ecinniler'de* Stavrogin’in karısı Mariya Timofeyevna’yı Pyotr Ste- panoviç öldürtür; ama bunu dileyen, en azından olacaklan önceden görmesine rağmen buna engel olmayan Stavrogin’dir. Benzer biçimde, derinden yaraladığı küçük Matryoşa’ıun intiharını önceden görmüş, buna engel olmamıştır. Israrla soruyor gibidir Dostoyevski: Suçu işleyen mi suçlu, yoksa onu aklından geçiren mi? Öldüren mi suçlu, yoksa kan dökme eylemini felsefi açıdan mümkün kılan düşünce tarzının kendisi mi?

Babayla oğul üzerine düşünmek "hem hayran olunan hem de nefret edilen rakiple olan ilişki üzerine" düşünmektir,

der Reni Girard.[x1] Öyleyse buraya, edebi otoriteyle girilen baba-oğul ilişkisini de eklememiz gerekir. Çünkü babanın yasasının dayattığı yazgı, Dostoyeyski'yi bir baba gibi yüreklendiren, ama aynı zamanda bir baba gibi iğdiş eden, önce büyüten, sonra bir kez daha sıradanın odasına hapseden Belinski'yle ilişkisinde de tekrarlanmıştır Raskolnikov'u, İvan Karamazov'u, Stavrogin'i, Kirillov'u, yeraltı adamını yaratırken içindeki bu öfkeli oğulu -yalnız babasına, yalnız çara, yalnız Tanrı'ya değil, edebi babasına da başkaldıran bu başına buyruk oğulu- serbest bırakmış olmalıdır Dostoyevski.

Yine de Dostoyevski'de baba-oğul probleminin, bu romanlarda çok daha merkezi rol oynayan bir başka yarayı yeniden açtığı Ölçüde önem kazandığını söyleyeceğim. Çünkü Dostoyevski'de kahramanın yasayla ilişkisi, gurur yarasını kanattığı ölçüde bir aşağılan- mışlık olarak anlatılmıştır. Dostoyevski'nin farklı romanlarını okurken, başka kahramanlar, başka sahneler, başka olay örgüleri etrafında hep aynı büyük romana yeniden başladığımızı hissettiren de hepsinin orta yerinde kanayan bu yara değil midir? O devasa romanda babalar kadınları ve parayı kendilerine saklamaktaki ısrarlarıyla oğullarım küçük görüyor, ya da hiç görmüyor, önemsizliğe ve sıradanlığa mahkûm ediyordur. O zaman “büyük fikirler e sığınarak» alçalarak, hatta kan dökerek yasaya meydan okuyor, bir kayıtsızlık maskesiyle kendine yeterli olduğunu kanıtlamaya çalışıyordur oğul. İşte yeraltı bu savaşın kalelerinden biridir. Görülen değil gören, etkilenen değil etkileyen, velinimet peşinde koşan değil, kendisi velinimet olduğunu göstermenin yeri. Kale, aynı zamanda "fare deliği"; siper, aynı zamanda sığınak; maske, aynı zamanda gösteri mekânı. Yeraltı adamının itiraflarım kaleme aldığını da düşünürsek: fildişi kule, aynı zamanda ateş hattı.

Freudcu yorumlara dönersem: Dostoyevski'nin, insan zihninin Freud tarafından "bilinçdışı" olarak

kavramsallaştırılan, kendisininse "öteki" olarak ifade ettiği vahşi alt katmanlarına birçok yazardan daha yakından bakabildiği doğru. Ama burada baba katlinden, bunun doğurduğu suçluluk duygusundan çok daha fazlası var. Uygarlığın huzursuzluklarını Freud'dan önce anlattığı, bilinçdışı denen düşmansı ötekiyi ondan önce fark ettiği, kısacası Freud'un kuramını

Freud'dan önce delillendirdiği için değil, bence oradaki huzursuzluğu farklı bir gözle görmemizi sağladığı için, ister babayla oğul, isterse Tanrı'yla kul arasındaki çatışma olsun, karşıtlığa ısrarla gurur yarası açısından baktığı için sarsıcıdır Dostoyevski. Unutmayalım: Baba Karamazov oğlu Dimitri'yi bir hamamböceği gibi ezeceğini söyler. "Hamamböceği" Dostoyevski'nin yeraltı

sözlüğünde, tıpkı bir romandan diğerine tekrarlayan "sinek", "solucan" ya da "fare" gibi aşağılanmışlıkla sıradanlığın, unutulmuşlukla horgörülmenin, kovulmuşlukla hiç

görülmemiş olmanın adıdır. Dostoyevski'nin kendilerini bu dünyada davetsiz bir konuk gibi hisseden, şöleni şölen kılan yasayla ancak alçalarak baş edebilen, bu yüzden alçaklıklarına kıskançça bağlanmış kahramanlarının bize söylediği de budur: Yarayı ancak açan iyileştirebilir; ama o da iyileştirmeye-çektir. Kan dökmenin Raskolnikov'u yarıştırmamasının nedeni de dünyanın ona kayıtsız kalmaya devam ettiği duygusu değil mi: "Bütün dünya üzerinde yürüdüğü çakıl taşlan gibi ölü ve kayıtsızdı. Yalnız ona karşı ölü ve kayıtsız." Zaten yasaya da kendine bu kadar "ölü ve kayıtsız" olduğu için karşı çıkmaz mı Dostoyevski kahramanı? Tanrıya olan isyanı bile Tanrının gerçekten var olup olmamasından çok, adaletsizliğinden, kayıtsızlığından, görmüyor olmasından kaynaklanmaz mı? Tanrı'ya tam da masumun acısına, özellikle de küçük çocuğunkine kayıtsız kaldığı için başkaldırmaz mı tvan Karamazov? Acı çeken, ama neden acı çektiğini anlamakta zorlanan çocuğun şaşkınlığı karşısında Tanrı inancı çoktan boş lafa dönüşmüştün "İyi ama çocukları, onları ne yapacağım?"

Şölene gelince: Kendini bu dünyadan dışlanmış hisseden Mış- kin'in sorusunu aynı çocuksulukla bir kez de biz soralım şimdi. Gerçeklen, çocukluğumuzdan beri gözümüztl aldığı halde bir türü parçası olamadığımız, sofrasına oturamadığımız bu sonsuz şölen de ne? Hep bililerini dışarıda bıraktığı halde o şölende bize sonsuzmuş gibi görünen şey ne?

Acı Anlatılabilir mi? *Duygu, Pathos, ironi*

"Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz!"

"Trajik", kaçınılmaz kadere başkaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acıyı anlatırsa, "patetik" daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, düşmüş ve ezilmiş olanın haksız yere çektiği, çaresizce kabullendiği acıyı anlatır. Bir bakıma talihsizlerin, güçsüzlerin, zavallıların alanıdır pathos. *Üstelik anlatılan şey kadar anlatma biçimini de belirlemiş gibidir bu. Sakin, ölçülü ve mesafeli olanın değil, yoğun duygu aktarımının, yanık duygusallığın, yürek paralayın öykülerin alanı.*

Ama modern edebiyatta, duygu aktarımındaki en ufak abartının bile bir düşüklüğe, bir inandırıcılık kaybına, hatta gülünçlüğe yol açtığını biliyoruz. Zavallılığa acındırmaya yatkın bir edebiyatın sayısız örneği var. Yine de kimseye yüklenmeden sormamız gerekir: Gerçekten bir çelişki yok mu burada? Yazar ya mesafeli bir tavırla ele alacak bunları; acıyı olgudan, zavallılığı kavramdan ibaret bırakacak; kimseyi tam inandıramayacak, canevinden vuramayacak okurunu. Ya da tutunamayanların öyküsünü arılatırken yoğun duygudan yola çıkacak; o zaman da acısını anlattığı insanları gülünç duruma düşürecek. Demek ki

tutunamayanların öyküsü yoğun duygu olmadan anlatılamayacak, ama yoğun duygu olunca da kolay kolay anlatılamayacak. Peki bu "kırık ve ıstırap dolu" malzemeyi nasıl anlatmalı? Acıya kayıtsız kalmadan, ama onu aptalca da elevermeden nasıl anlatmalı?

İLK kez on dokuzuncu yüzyılda İngiliz eleştirmen John Ruskin'in kullandığı, zamanla edebiyat terimine dönüşmüş bir kavram var: "patetik yanılgı". İnsanın doğaya da bir cansız nesne karşısında hissettiklerinin, sanki nesnenin özelliğiymiş gibi anlatılması anlamına geliyor. Örneğin "zalim gece"den, "ağlayan ırmak"tan, "yaslı denizden söz ettiğimizde, patetik yanılgının alanındayızdır. Doğanın üzerimizdeki etkisinden çok, doğaya yansıttığımız kendi duygularımızdan, bu duygular sanki doğanın duygularıymış gibi söz ederiz. Patetik yanılgı zamanla "cansız doğaya insani özellikler yükleme" gibi dar bir anlamda, hemen her şairde görebileceğimiz bir benzetme türünü belirtmek için kullanılmaya başladıysa da, patetikliği bir yanılgı olarak tarif ederken aslında kötü şairlerin

duygularını aktarırken başvurdukları bir yolu eleştiriyor, şairin zihninin duygu ya da acının (yani *pathos'un)* etkisiyle kamaşmasına karşı çıkıyordu Ruskin. Ona göre patetik yanılgıya düşen şair duygularını dile getirmekle kalmıyor, duygunun dış dünyayla ilgili düşüncesini değiştirmesine de izin veriyordu. Bu durumda iç dünyayla dış dünya arasındaki mesafe yok oluyor, şairin duygusu tüm dünyayı kendi rengine boyuyordu. Duygunun kendisinden çok, bir duygu istilası yüzünden berrak düşünemeyen, özellikle de duygusal eğretilemeleri soğukkanlı bir yapmacıklıkla kullanan şairlere yöneltmişti Ruskin esas eleştirisini. Böyle bir duygululuğu düpedüz bayağı buluyordu.[1]

MAĞDURUN DİLİ

Bir de ilk kez Oğuz Atay'ın kullandığı, "patetik yanılgı“dan yola çıkarak uydurduğu, henüz edebiyat terimine dönüşmemiş "apatetik yanılgı"[xu] var. 'Türkiye'nin Ruhu" adlı romanı üzerine düşündüğü günlerde şu kısacık notu düşmüş günlüğüne: "Patetik Hata* (yani cansızları hayat dolu olarak hayal etmek) nasıl yanılgıya yol açarsa 'Apatetik Hata* da tehlikelidir. Bugün özellikle ansiklopedik dil ikinci hatanın belirgin bir örneği oluyor. Demir ve Demire! alt alta aynı duyarsızlıkla anlatılıyor."'

Atay'ın "apatetik hata"ya ansiklopediyi omek vermesinde, Transız aydınlanmasının bu temel icadını araçsallaşmış aklın, yaşantıyla bağını hepten koparmış bir nesnelliğin Ümsali olarak görüyor olmasının payı var. Ama aynı zamanda, kendisinin de 1969-72 yılları arasında Meydan Larousse Ansiklopedisinde "son okur"luk yapmış olmasının da payı olmalıdır. Sırf aynı harfle başladıktan için alt alta sıralanmış yüzlerce ansiklopedi maddesini arka arkaya okuyunca, üstelik o bilgi yığını içinde kayıtsız kalamadığı insanlann, örneğin dönemin başbakanı, "komünizm tehlikesi"ni durdurmak amacıyla kumlan milliyetçi cephe

koalisyonunun başı Süleyman Demirci'm yaşamöyküsüne rastlayınca, yadırgamış olmalıdır Atay. Ansiklopedide, bilgi akışını sağlayan haıf düzeni

sayesinde tıpkı "demir'[1] madeni gibi cansız bir maddeye, öylece kabullenilecek doğal bir veriye, bir şeye dönüşmüştür çünkü Demirel.

Atay günlüğüne notu 24 Aralık 1975'te alır. O sırada bir yandan ."Türkiye'nin Ruhu*[1] üzerine düşünüyor, bir yandan da İngiliz tarihçi Toynbee'nin *Tarih Üzerine Bir İnceleme*'sini okuyordur. "Apale- dk hata" diye bir kavram uydurma gereğini de Toynbee’nin "tarihsel düşüncenin sanayileşmesi" adını verdiği olgu üzerinde, yani "canlı- lonn bilimi olan tarihin zamanla cansız maddelerle ilgilenir hale gelmesi” üzerinde düşünürken hissetmiştir. Patetik yanılgı şeylerin kişileştirilmesiyse eğer, apatetik yanılgı kişilerin şeyleştirilmesi olmalıdır. Patetik yanılgı doğanın insanileştirilmesiyse, apatetik yanılgı insanın doğallaştırılması, tıpkı deniz gibi, tıpkı demir gibi doğal kabul edilmesidir. Patetik yanılgı cansız doğayı duygudan görünmez kılıyorsa, apatetik yanılgı duyguyu görtiş alanımızın tümüyle dışına çıkarıyor, bilgiyle duygusal bir ilişki kurmamızı hepten imkansız kılıyordun Ruskin iç dünyayla dış dünya arasındaki ayrımı bulanıklaştıran bir duygusal taşkınlığa, cansızı insanileştiren duygu yayılmacılığına karşı çıkıyorsa, Atay insani olanı çoktan taşlaştırmış bir duygusal matlığa, tarafsızlığı umursamazlığa vardırmış bir nesnelliğe, bir bakıma biçimin içeriğe kayıtsız kalmasına karşı çıkıyordur. Ruskin’e göre patetik yanılgıda bir bayağılık varsa, Atay’a göre apatetik yanılgıda apaçık bir duyarsızlık vardır. Apatetik halanın bir tehlike olduğunu söylerken, böyle düşünmüş olmalıdır Atay.

Aslında, ansiklopedilerle romanlarında da az uğraşmadı Atay. Bir insanın yaşamöyküsünü gerçek bir öyküye dönüştüren duygu yüküyle ansiklopedi maddesinin duygu-geçirmezliği arasındaki çelişki, Atay ın ansiklopedi çevresinde ördüğü bir dizi ironik motifin hareket noktasıdır. "Bugünlerde özellikle ansiklopedik gerçeklerin çok tutulması ve ilgi duyduğum, sevdiğim kimselerin gittikçe unutulması yüzünden, baştan aşağıya gerçeklerle dolu ve birçoklarına göre önemsiz sayılacak hayat hikayelerinden meydana gelen bir ansiklopedi yazmak istiyorum." Böyle söyler "Babama Mektup"ta oğul. İnsanın sevdiği insanlar üzerine ansiklopedi yazmasının tuhaflığından,' içerikle biçim arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklanmıştır ironi. Başkaları için önemsiz, bizim için önemli olan insanların yaşamları sırf biz onların unutulmasına razı değiliz

diye ansiklopedi oluşturmaz. Oluştursa bile ansiklopedi duyguya yer vermez.

Benzer bir duygulu ansiklopedi yazma girişimi *Tutunamayanlarda* bir kez daha karşımıza çıkar. Tutunamayanların unutulmasına razı olmadığından on iki ciltlik bir Türk Tutunamayanlar Ansiklopedisi çıkarmak istiyordur Selim Işık. Aynı romanda tutunama-

yanlar bu kez Garip Yaratıklar Ansiklopedisinde "beceriksiz ve korkak bir hayvan türü" olarak, Latince adıyla *disconnecıus erectus* adıyla yerini alır. *Tehlikeli Oyunlar da*, bu kez kahramanının hayat bilgisinden yoksunluğunu, bir yandan da ansiklopedik bilginin kendisini komikleştirmek üzere bir kez daha aynı yönteme başvurur Atay. Hayattan kaçıp sığındığı gecekonduda, kendisi gibi hayat acemileri için "hayat kadar büyük bir boşluğu" dolduracak dev bir ansiklopedinin, yüzlerce ciltlik resimli Hayat Bilgisi Ansiklopedisi’nin hazırlığı içindedir Hikmet Benol. İnsanın gündelik hayatta yolunu bulabilmesi için bilmesi gereken her şey ansiklopedide öyle ayrıntılı bir biçimde anlatılacaktır ki dünyada hayat acemiliği diye bir şey kalmayacaktır. Tıpkı ustası Dostoyevski'nin, insan davranışlarını büyük bir kesinlikle öngören ansiklopedik sözlüğünde olduğu gibi. "Çağımızın ansiklopedik sözlüklerine benzeyen yararlı yayınlar bile çıkacakiır," diye anlatılır *Yeraltından Notlardı:* 'İçinde her şey öylesine bir kesinlik, öylesine bir düzenle hesaplanıp söylenecektir ki dünyada suç diye, boş serüvenler diye bir şey kalmayacakıır."

manda ironik bir parantez içinde, "duygulu ve romantik" Hikmet’in yazdığı kitabın adı olarak geçerse de. Atay'ın yazdığı hemen her şeyin içinde birbirine dargın iki farklı sesin varlığını kesinlemek üzere tekrar tekrar devreye girecektir karşıtlık.

Romanlarında kahramanlarını da bu karşıtlığın tutsağı olarak ele almıştı Atay. *Tutunamayanlar’da.* Selim duygularına kolay kapılması. okuduğu kitaplarla arasına mesafe koyamıyor olmasıyla çocuksu bir kahraman olarak anlatılır. Onu en çok hırpalayan şey. etrafındaki "soğuk suratlar 'dır. İnsanın içtenliğini bile bilimsel olarak açıklayan "soğukkanlı bilirkişi tavrı", bu fazlasıyla medeni bakışlardır. Selim in roman boyunca dilinden düşürmediği, aynı anda hem küçümsediği hem de kızdığı, hayatını bir kabusa dönüştüren "onlar" da zaten soğukluklarıyla, çocuksu içeenliğini

yanıtsız bırakan duygusuzluklarıyla donuk bakışlı ebeveynler gibi tanımlanmaz mı: "Onlar, onlar, onlar, dedim. Sen, sen, sen... diyecekler. Benim gibi duygularına kapılmayacaklar. Soğukkanlı bir bilirkişi tavrıyla canıma okuyacaklar..."

Günlüğüne de şöyle yazar Selim: "Bütün öfkelerimi toprağa götüreceğim. Yaşarken dc anlatamadım kimseye. Hele bu yabancıların saçma tavırlarımı soğuk bir suratla değerlendirdiklerini sezmiyor muyum, ölmekten beler oluyorum. Neysem. 11e okluysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki. Az gelişmiş ötkenıe de burun kıvırıyorlar, dudak büküyorlar." Şu cümleler dc onun: "Adamlar uzun uzun düşünmüşler. Doğulunun içtenliğini de incelemişler. Bilimsel olarak." Aynı karşıtlık *Tehlikeli Oyunlar'* da Hikmet'in (Atay'ın, tarihin bütün tutunamayanlarının simgesiymiş gibi anlattığı) İsa'yla ilgili söylediklerinde bir kez daha karşımıza çıkar: "Onu değerlendirmek, aslında ona ihanetti. Bütün mesele. onun yanında olabilmek, onunla birlikte nazariyesını savuna bilmekti. Değerlendirmek! Ne kadar boş bir söz.

Değerlendirmek, kaçmaktır: değerlendirmek, yalnız bırakmaktır: yaşantısının ağırlığına dayanamayan

birini, yaşarken öldürmektir."

"Aşırı duygusal" Selim'in çocukça sahiplendiği, "duygusal vc romantik" Hikmet'iııse soytarılıkla kırmaya çalıştığı romantizmi Atay'ın kendisinin de kısmen paylaştığı açıktır. *Günlükte* insanların onu "akıl yazan” olarak görmelerinden yakınır, "rationality” dediği şeyin tehlikelerinden söz eder. Hem kendi yazarlığının hem de "bizim kültürümüz” dediği şeyin başkalığını savunabilmek için sık sık duyguyu öne çıkarır. Osmanlı-Türk yazarlarının Avrupa’yla karşılaşmalarının tarihi kadar eski olan, akıl-duygu karşıtlığıyla eşleştirilmiş bu Batı-Doğu karşıtlığı, bir yanda soğuk bir Batı, bir yanda sıcak bir Doğu tahayyül etme ihtiyacı Atay’da ironiyle kırılarak da olsa varlığını sürdürür. Batılının incelemekle, değerlendirmekle yetinen bakışında apaçık bir duygusuzluk seziyordur Atay. Günlük’teki ünlü cümleler şunlar ”Amerikalı, Avrupalı kendi dışındaki kültürleri sadece inceler, bizim samimiyetimiz ve sıcaklığımızla benimsemez. Bu soğuk ve mesafeli bir davranıştır... Bir Afrikalıyı, bir Hintliyi, bir Çinliyi, bir Rus’u, bir Türk’ü hissedemez içinde. Her şeyi bir anatomi masasına yatırır,

kusurları onaya koyar, sahip olabilecekleri alır - mülkiyet duygusu. Edebiyatta bile çıkarına bakar. Bir Puşkin'i anlayamaz. Dostoyevski'ye, Tolstoy'a yaklaştığı gibi yaklaşamaz. Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz, Hamlelin meselesine katılırız. *Palto* bizi derinden sarar. Batılı değerlendirir, biz severiz." *Tehlikeli Oyunlar'ı* yazdığı, Hikmet karakteri üzerinde düşündüğü sırada günlüğüne aldığı notlar da şunlar:

"Tutunamayanlar'da, Turgut'un muhallebicide oturduğu sırada aklından geçenler arasında bir söz vardı: akıl büyük bir diktatör aslında (ya da buna benzer bir söz). Bugün Uğur'la konuşurken, bu sözü daha başka bütünlüğe vardırdım galiba: *Akıl tutucu (muhafazakâr) ya da gerici, sevgi ilericidir (ya da devrimcidir)."*

Okurunu, romantiklerden bu yana eleştirinin temel ayrımlarından birine dönüşen bir soğuk bilgi-sıcak bilgi, soğuk anlatım-sıcak anlatım[xiii] karşıtlığına çekiyor gibidir Atay. En azından günlüğüne yazdıkları bunu gösteriyor. Batı'yla özdeşleştirilmiş "soğuk ve mesafeli" bilgidense, incelemek ya da değerlendiımekie yetinen apatetik bilgidense, anlamaya çalıştığı nesneyle duygusal bağ kuran, onunla sevinip onunla üzülen patetik bilginin gereğine işaret eder orada Atay. " Batılı değerlendirir, biz severiz." Ya da: "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz." Burada acıyı çocuksu Doğu'ya özgü bir *pathos* olarak baştan sahiplenmiş gibidir Atay. Kendini tutunamayanlara yakın hisseden bir edebiyatın sorunları üzerinde düşünürken ben de bu zorunlu *pathos'laa,* üslubun patetik içeriğinden yola çıkacağım bu yazıda.

4

Yunanca *pathos* sözcüğü, sanat yapıtının acıyla ilgili anlatımının seyirci ya da okurda üzüntü ve acıma gibi yoğun duygular uyandırmasını belirtir. "Patetik" sıfatı da "acıklı", "dokunaklı", " hazin", "yürek paralayıcı" gibi anlamlara geliyor. Ama "trajik"ten farklı olarak "patetik" daha çok haksız yere çekilen, çaresizce kabullenilmiş acıyı belirtir.

"Trajik", kaçınılmaz kadere başkaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acıyı anlatırsa, "patetik" daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum

ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş ve aşağılanmış olanın acısını anlatır.

Shakespeare'de Hamlet trajikse, Ophelia patetiktir. Kral Lear trajikse, Cordelia patetiktir. Ya da Dostoyevski'de: *Suç ve* Cezanın yasaya meydan okuyan Raskolnikov'u trajikse, *insancıkların* kimsesiz küçük Nelli'si patetiktir, Halil Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* sunda kendi kötü sonunu hazırlayan Bihter trajikse, Nihal'e duyduğu karşılıksız aşkı içine gömerek tükenip giden biçare Beşir patetiktir.

Bir bakıma talihsizlerin, güçsüzlerin, zavallıların alanıdır *pathos.* Üstelik anlatılan*şey kadar anlatma biçimini de belirlemiş gibidir bu. Sakin, ölçülü ve mesafeli olanın değil, yoğun duygu aktarımının, yanık duygusallığın, yürek paralayıcı öykülerin alanı. Ama modern edebiyatta, duygu aktarımındaki en ufak abartının bile bir düşüklüğe, bir inandırıcılık kaybına, hatta gülünçlüğe yol açtığını, duygulandırayım derken güldürdüğünü, yücenin alanından gülüncün alanına, *pathos'ım bathos'a*[xiv] kaydığını biliyoruz. Zaten modern kullanımda yalnızca yoğun duygu aktarımını değil, aynı zamanda mağdura acındırmaya çalışan, inandırıcılığını kaybettiği için gülünçleşmiş abartılı bir duygusallığı da belirtir "patetik". Kemaleltin Tuğcu'nun kimsesiz çocukların çilelerini anlattığı acıklı romanlarda, yetim çocukların tüm mahallenin kurtarıcılığına soyunduğu Yeşilçam melodramlarında, acıyı inanılır olmaktan çıkaran ağdalı arabesk şarkılarda, nihayet " acıların çocuğu"nu izlek edinmiş tüm acıklı edebiyat örneklerinde gördüğümüz dokunaklı anlatım bize pateliklik hakkında iki şeyi binlen söyler. Birincisi, kaderin acıya mahkûm etliği insanların sanki doğal alanı, aynı zamanda da yegâne silahı gibidir *pathos.* İnsanların zavallılığını ancak okurunda yoğun duygular uyandırabilirse, onları canevinden vurabilirse anlatabilecektir yazar. İkincisiyse bir tehlikeye işaret ediyor. Acıyı bir kez inandırıcı bulmadığında, oradaki en ufak abartıyı sezdiğinde, öyküyü dinlerken gözyaşı dökse de aslında etkilenmeyecek, hatta alttan alta gülüp geçecektir okur.

5

Atay'ın acıklı bir öyküyü nasıl anlatmak gerektiği üzerine epey düşündüğünü tahmin etmek zor değil. *Tehlikeli Oyunlardın* taslağı Üzerinde

çalışırken günlüğüne aldığı notlarda, insanlara acıklı bir şey anlatmanın, onları güldürmekten daha zor

olduğunu söyler. Hikmet' in ağzından: "İnsanlar acıklı sözler dinlemek istemiyorlar, onları üzmek çok zor: kitabı suratınıza kapatıveriyorlar; sıkışıp kalıyorsunuz sayfaların arasında." Okurun mesafeli bakışlarını delip içeri girmenin, onu acıya inandırmanın zorluğundan söz ediyordur Alay.

Zaten " insanın suratına kapanan kapı" imgesi, okurun - ya da genel olarak "onlar'in -kayıtsızlığına işaret eden temel imgelerden biri olarak yapıtlarında sık sık karşımıza çıkar. "Ben de kalabalık yerlerde ağlayan sarhoşlara döndüm. İnsan böylelerini görünce meyhanenin kapısını vurduğu gibi çıkar gider," diyor Hikmet *Tehlikeli Oyun- lar'da.* Şu cümleyse *Tutunamayanfor'm* Selim'inin: "Öyle bir kapı olmalı ki çalınca, insana hiçbir şey sormadan açsalar: kapının ortasındaki küçük pencereden bakıp da kim o demeseler. Sonra hemen içeri alsalar beni."

Atay gibi oyunbazlığıyla ünlü bir yazarın neden insanları güldürmenin değil, acıklı bir şey anlatmanın güçlüğünden söz ettiğim anlamak zor değil. Gerçekten de kederli bir kitap çünkü *Tutunamayanlar.* Birçok yazarın elinde kolayca melodramlaşabilecek acıklı bir konusu var. Ardında titrek bir yazıyla karalanmış bir mektup bırakarak, derdini kimselere anlatamadan, bu dünyadan çekip gitmiştir Selim. Arkadaşı Turgut'un, Selim'in ardında bıraktığı metinlerden, onu tanıyanların ifadelerinden, nihayet kendi anılarından yola çıkarak ulaştığı gerçek de daha az acıklı değil. Tulunamamışlığm, anlatılmamanın, tutun anlayanlar arasında bile kendine bir yer bulamamış olmanın insana ne kadar acı verdiğini anlatıyordur Atay. Acıyla kabuğuna çekilmiş, o kabuğun içinde yaşayamayacağını anlayınca canına kıyan kırılgan insan: konu bu. Üstelik çoğu melodrama damgasını vuran "artık çok geç!" duygusu romanı baştan sona kat ediyor. Selim Günseli'ye, Günseli Selim'e gecikmiş; Selim öldüğüne göre, Turgut'un Selim'i anlama çabası zaten gecikmiş. Bazı şeyleri söylemek için geç kalınmış; bütün konuşmalar "kalabalık ve boşuna" olmaya yazgılı. Ortada bir ölü var çünkü.

Böyle kara, karamsar bir çekirdeği var *Tutunamayanlar'ın.*

Oğuz Atay'ın dile güvenmeyen, kelimelerden kuşkulanan bir yazar olduğunu biliyoruz. Zaten bu kuşkuyu kahramanlarının ağzından sık sık dile getirir. Hikmet kelimelerin insana ihanet ettiğini söyler. Selim yeni bir dilbilgisinin, yeni bir sözdiziminin hayalini kurar: ”Yeni bir dilbilgisi kitabı çıktı mı bugünlerde? Öznenin, yüklemin filan başka bir düzen içinde yerleştirilmesini sağlayarak beni istediğim anlama kavuşturacak böyle bir kitap. Ne diyorlarsa, yalnız onu demek isteyenler için geliştirilmiş düşünce ve ifade kuralları ne zaman bulunacak?" Zaten Selim i de "aşağılayan, ezen, soluk aldırmayan kelimeler'e yenik düşmüş, bu yüzden acı çeken biri olarak anlatmaz mı Atay? Dilin duygulan kirleteceğini düşündüğünden. ama aynı zamanda duygularını dile getirdiğinde alay edileceğinden koıktuğu için anlatamamıştır Selim: "Küçümseyici gülümsemelerinin beni gece yansı uykumdan uyandırdığını, sabaha kadar yatakta kıvrandıdığını bilseler." Şu cümle de onun: "Gerçek azizlerin önüne geçerek bu gülünç duruma kendi isteğimle düştilm: gdlünç olmaktan bu kadar korktuğum halde." Şu da: "ölüme doğru bile insan çekingen ve tedbirli oluyor, özellikle, gülünç olmaktan, vebadan korkar gibi çekiniyor. Son nefesine kadar gülünç olmaktan korktu, hiç olmazsa bunu sürdürüldü, denilebilir benim için."

Her iki anlamda da patetik olan bir şey var burada. Dile getirilmeyi, anlaşılmayı bekleyen yoğun bir duygusal içerik var, doğnı. Ama aynı zamanda duygunun dile getirildiğinde sahibini elevereceği, küçük düşüreceği gibi bir sezgi de var. Nitekim "aptalca duygulanırım" korkusuyla kabuğuna çekilmiş, bu korku yüzünden anlatamamış, sonunda bütün sözlerin boşuna olduğu duygusuna kapılıp bu dünyadan umudunu kesmiştir Selim. Atay'ın sempatiyle yaklaştığı çocuksuluğun, evet bir mağdurluk, ama aynı

zamanda bir zaaf da içerdiğini anlatan acıklı bir öykü Selim'inki. "Hayatın gerçekleri" denen hoyratlıktan payını alamadığı için milletin eğlencesi olmuş, "anasının kuzusu olduğu gerekçesiyle mahalle çocuklarının alayları'na maruz kalmış, sınıf birincisi olduğu halde sınıfın en aptal çocuğu olduğuna oybirliğiyle karar verilmiştir. Selim'in çocuksu olduğu için alaya hedef olduğunu, ama aynı zamanda alay edileceği korkusuyla çocuksu

korkularından ibaret kaldığını, kuruntulu ve alıngan olduğunu anlatıyordur bize Atay. Başkasının yargılayan bakıştan karşısında aşın kırılganlık: "İnsanlara, ancak benim yanımda oldukları zaman güveniyordum. Benden ayrılınca beni yargılamaya başlayacaklarını ve tekrar bana döndüklerinde, artık eski sevgilerinin tükenmiş olacağını düşünerek korkuyordum. insanlara çok önem veriyordum aslında. Benim için ne düşünecekler diye içim titriyordu."

64

Bu tür içeriklerin kolayca bir tutunamayanlar edebiyatına, mağdura acındırmayı amaçlayan bir edebıyatm temel malzemesine dönüştüğünü biliyoruz. Türk edebiyatında da, başka edebiyatlarda da sayısız örneği var bunun. Ama kimseye yüklenmeden önce sormamız gerekir: Gerçekten de yazanı zorlayan bir şey yok mu burada? Yazar ya mesafeli bir tavırla ele alacak bunlan; tutunamamışlığı olgudan, acıyı kavramdan ibaret bırakacak; kimseyi tam inandıramayacak, canevinden vuramayacak okurunu. Ya da tutunamayanlann öyküsünü anlatırken yoğun duygudan yola çıkacak; Selim'in korktuğu gibi "aptalca duygulanma", Hıkmel'in korktuğu gibi "kalabalık yerlerde ağlayan sarhoşlar"a dönme tehlikesiyle karşı karşıya kalacak. Demek ki tutunamayanlann öyküsü yoğun duygu olmadan anlatılamayacak, ama yoğun duygu olunca da kolay kolay anlatılamayacak. "Tutunamamanın acısı" dediği şeyi anlatırken bu temel açmazla karşı karşıya kalmış gibidir Atay. Peki bu "kırık ve ısdırap dolu" malzemeyi nasıl anlatmalı? Acıya kayıtsız kalmadan, onu aptalca da elevermeden, "kendini savunamayacak bir canım Selim'in" acısını gülünçleştirmeden nasıl anlatmalı? *Tutunamayanlar'ı* bu sorularla boğuşarak yazmış gibidir Atay.

Şimdi son yıllarda çoğumuz gülmenin Özgürlükle yakın bir bağı olduğundan söz etmeye yatkınız. İnsanın gülme sayesinde yasakların basıncından kurtulduğunu, resmi düzene kafa tuttuğunu, yalnız dış sansürcü karşısında değil, o "büyük iç sansürcü” karşısında da özgürleştiğini söylerken kuşkusuz haklıydı Bahtin. Türkiyede resmiyetin, merasimciliğin, nutukçuluğun bugün olduğundan çok daha etkili olduğu yıllarda yetişen, başlı başına bir çıkara dönüşmüş ciddiyetin, Adorno'mın deyişiyle "gerçekliğin insanlara dayattığı hunhar ciddiyetin" baskısını bizden çok daha fazla hissetmiş Atay’ın oyunculuğunda da böyle bir özgürlük a

II

rayışının izleri var. Gerçekten de Atay'ın yapıtları tanıklık ettikleri hoyrat dünyanın üstünde sırf başka bir ahne"* gibi açıldıktan için bile bir özgürlük ânını

s

temsil eder. Acıdan söz ederken bile oyunu devreye soktukla-

nndan, dünyayı sırf acıdan yapılmış bir yer olarak görmeye direndiklerinden, acıyı hayatın temeli, dünyanın kurucu ilkesi saymaya razı olmadıklarından, kederli içeriklerden söz ederken bile sözcüklerle oynamanın verdiği çocuksu hazzı yeniden yaşamamıza izin verdiklerinden, yani gerçekliğin dayattığı acılar karşısında kolay kolay yaralanmayabilecek keyifli bir mizacın olabileceği umudunu korudukları için, sırf bu özellikleriyle bile özgürlükle yakından ilişkilidirler. Hikmet'in söylediği gibi "gerçek, başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçü"yse eğer, bu tatsız ölçüyü bir süreliğine askıya alabildikleri için, ölçünün belki bir gün sahiden geçersiz olabileceği daha özgür bir dünyayı haber verirler. Yine Hikmet' in dediği gibi "bütün mesele kelimelerse” eğer, insanın "kelimelerle yeni bir akıl kurmayı” denediği, daha özgür bir dünyanın pekâlâ olabileceğini hissettirir bize Atay’ın yapıtlan.

Bunlar var. Yine de bunların hiçbiri tekbaşına, oyunun Atay'ın yapıtında yüklendiği görevi açıklamaya yetmiyor. Bunu açıklayabilmek için, "oyun"u sanki karşıtıymış gibi düşündüğümüz acıyla ilişkilendirmemiz gerekir. Atay'da büyük ölçüde acının anlatımıyla ilgilidir çünkü oyun. Acıyı aktarılabilir kılmanın, insanlara acıklı bir şey anlatmanın yolu. Hem insanın suratına kapanan kapıyı açmanın, oku kayıtsız okurun kalbine yollamanın, hem de her an gülünçleşebilecek bir acı gerçeği bu tehlikeli yazgıdan kurtarmanın, bir acıklılık efektine dönüştürmeden anlatmanın yolu.

6

Şimdiye kadar söylediklerimden Atay’ın bir duygu yazan olduğu sonucuna varılabilir. Kısmen doğru da bu; ama tam değil. Çünkü bir de ikinci Atay var. Çocukluğun, ya da bir çocuklukmuş gibi görülen Doğululuğun masal dünyasına, milik düşünceye, akıl dışına yatkınlık kadar bir zaaf da

olduğunu düşünen; "aptallar gibi büyü- memek'ten, "uşak rolünde sahneye çıkarılmak"tan.

"oyuna getirilmek'ten yakınan; her gördüğü insana, her okuduğu kitaba kapılan duygulu kahramanlarıyla dalga geçen ikinci Atay. İşte bu İkincisi insanın "içine işleyen alalurka"'nın saflık kadar safdillikten, içtenlik kadar aczden, samimiyet kadar "azgelişmiş öfke' den de yapılmış olduğunu düşünüyor. Sempatiyle yaklaştığı çocuksu gururun insanı "kibar aile çocuklarına çamur atan mahalle çocukları"na dönüştürdüğünün farkında. Doğunun payına düşen duygululuğun aynı zamanda bir duygudan ibaret bırakılmıştık, bir çocuksu gurur, bir iktidarsız öfke içerdiğini de seziyor. *Günlükten* şu cümleler: "Ya çocuksu gururumuz! Beğenilmezsek hemen alınıyoruz. Batılı- lara iftiralar ederek kendimizi temize çıkarmak için didiniyoruz. İyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocuğu gibiyiz. Ben buna saflık diyorum. İçinde yaşarken de öfkeyle tepiniyorum."

• Atay'ın dikkatli okurları yapıtlarında bazı temel kavramların ("oyun' un, "çocukluk"un, "taşra"mn. "Doğu"nun, hatta "yarımya- malaklık"ın) karşıt anlamlar içerdiğini, aynı anda iki duyguyu birden harekete geçirdiğini fark etmişlerdir. Örneğin bir yandan kendini taşraya yalcın hisseder; günlüğüne de yazdığı gibi taşralılığıyla "yarı alay yan ciddi" övünür Atay; ama diğer yandan taşranın aynı zamanda bir "azgelişmişlik" olduğunu da görüyordur. Bir yandan "zavallılık" ya da "yarımyamalaklık" dediği şeye sempati duyar, ama diğer yandan başkalarının kötülüğüne manız kalmış olmanın insanda kötü duygular uyandırabileceğinin de farkındadır. Bir yandan tutunamamanın acısını anlatmak istiyordur; ama diğer yandan. Turgut'un "hepbirlikte tutunamamayı ne kadar isterdim" ya da "birlikte tutunamayalım" gibi sözlerinin, roman boyunca karşımıza çıkan "Tutunamayanlar Ansiklopedisi", "tutunamayanlar teşkilatı", "tutunamayanlar lokali”, "tutunamayanlar üniversitesinin diploma töreni" gibi ifadelerin de gösterdiği gibi, tutunamamak gibi olumsuz bir durumu olumlu bir önermeye dönüştürmenin en azından bir sahteleşmeyi beraberinde getirdiğini görüyordur. Nihayet Kemalizm. Bir yandan, evet, içi çoktan boşalmış bir nutukçuluk; resmi geçitler, merasim ve demeçlerden yapılma bir hamasi söylem, ama diğer yandan *Bir Bilim Adamının Romanı'nda* yazdığı gibi, "varan ve millet deyimlerinin] henüz sadece bayram nutuklarının tekelinde" olmadığı bir döneme özgü bir kayıtlılık

biçimi, fakir Doğu nun "kara ekmek'ten kurtarılma tabası. taşradan gelip bilimin hizmetine giren Mustafa İnan'ın hayatında simgeleşmiş bir 'düşünce namusu'dur Atay için Kemalizm.' Bütün bu kavramlara sanki iki anlamı birden yüklerse sahip çıkabiliyor, bir taraf öne çıktığında, diğerinin de söz almasına izin veriyor gibidir Atay. Romanlarındaki ironinin yalnızca bir tiye alına biçimine dönüşmesini engelleyen şey de düşüncesindeki bu çifı-kutupluluktur.

Yine de Alayda ironinin "ne o. ne öbürü' tarzı bir yalan-bozına taktiğinin, bir doğruyu karşısına bir başka doğruyu çıkartarak geçersizleştirıne girişiminin parçası olmadığını vurgulamak gerekir. Tersine, iki doğrudan da tanı vazgeçemiyor, bu doğruların birlikte yarattığı gerilimli alanda kuruyordur anlatısını Atay. Zaten yapıtlarındaki ironik mizah da Atay'ın bu birbirini bir türlü iptal edemeyen karşıt düşünceleri aynı anda dile getirme, bırbınıı çelen farklı sesleri aynı anda duyulabilir kılma, nihayet bilinci başka bilinçlerle bitmek bilmeyen çatışması içinde kavrama yönündeki büyük yeteneğinden kaynaklanır. Gerçekten birbiriyle yarışan, birbirine karşı savaşan, ama hiçbiri kesin bir zafer kazanamayan farklı seslerden oluşmuştur Atay'da iç dünya. *Tutunamayanlar* da Selim "birbirine karşı savaşan yönlerin birbirine dargın olduğu' ndaıı söz eder. *Tehlikeli Oyunlar* da da "birçok insanın yamanmasından meydana gelmiş’ tir Hikmet. İşte ruhsal mekândaki bu çoğul taşmadan kaynaklanır Atay'da ironi. İnsanın içindeki "'Hikmetler kalabalığıyla. "içindeki bazılarTyla sürdürdüğü bitmek tükenmez söyleşiden, kişinin aynı anda hem kendisi hem "kendi kendinin yargıcı ", hem kendisi hem "kendi kendinin hafiyesi". hem kendisi hem "kendi kendinin İago'su"[5] olmasından kaynaklanır. "Sonunda birbiriyle uyuşama- yan bir sürü Hikmcl çıktı ortaya” diye yakınır Hikmet: "İnsan, kendine de karşı olamaz mı? Ha-ha. Sen. kendime karşı betisin. Buna

ne diyeceksin bakalım?” Şu cümleler de onun: "Ayrıca, bu kadar çok parça içinde artık 'Ben' diye bir şey söz konusu olabilir mi? Hepsi dışarıdan alınmadı mı bunların? Peki o halde ben kimim? Hangi parçamın esiriyim? Kalbimin esiri. Ha-ha."

Neredeyse imkânsız olan bir görevden söz ediyordu Adorno: Başkalarının iktidarının da kendi

iktidarsızlığımızın da bizi aptallaştırmasına izin vermemek."[xv] Atay sanki tek başına bu imkânsız görevi üstlenmiş gibidir. "Eziyet eden, hor gören, alay eden onlar" ın yol açtığı acılan anlatmakla ısrarlıdır. Ama diğer yandan kendi iktidarsızlığımızın, kendi mağdurluğumuzun, kendi "çocuksu gurubumuzun bizi aptallaştırmasına da katlanamıyor gibidir. "Duygu yazarı" sözünün Atay'ı tanımlamakta yetersiz kaldığı yerde burası. Evet, bir yandan kederi, samimiyeti, hesapsızlığı, içtenliği sahiplenmek istiyordur, ama diğer yandan bütün bu patetik alanın aynı zamanda "azgelişmiş öfke"den, alınganlıktan, "çocuksu gurur"dan yapılmış olduğunu da görüyordur. Atav'da ironi en çok da bu imkânsız görevden, duyguyu hem dile getirme hem geri çekme, hem ifade etme hem mutlaka denetleme zorunluluğundan kaynaklanmıştır. Nitekim

lulunamayanların kederli hikâyesini duygu söz konusu olduğunda düşülebilecek bütün yanılgıları, evel "apatetik yanılgı"yı, ama aynı zamanda patetik yanılgıyı zihninin bir köşesinde tutarak yazmış gibidir Atay. 'Apatetik yanılgı" derken. Turgut'un (kuşkusuz aynı zamanda Atay ın) Selim'in ölümle biten hikâyesini duygusuz bir anlatıma malzeme yapmasını. Atay'ın *Günlük*'te eleştirdiği "soğuk ve mesafeli" bakış açısıyla anlatmasını kastediyorum. Acı üzerine, ölüm üzerine, intihar üzerine yazılmış her romanın düşebileceği apatetik yanılgı ihtimallerini sanki abanarak saf dışı bırakmaya çalışmıştır Atay. Acıdan söz eden her yapıtın içinde bir gizilgüç olarak varlığını sürdüren duygusuzluk ihtimalleri: Turgut'un Selim'in intiharıyla ilgili araştırması "ölübilim"e dönüşebilir, Seliııı'i bir uzmanlık alanından, bir kavramdan, bir terimden ("Selimoloji"deıı) ibaret bırakabilir. Hayatta kalan, yitip giden arkadaşın

ölümünden "İntiharın Psikolojisi" adlı bir kitap çıkarabilir; intihan bir araştırma dosyasına ("Selim Beyin dosyasını getirin"), bir hafiyelik çalışmasına ("Selim'in ölümüyle ilgili bir araştırma için görevlendirilen komisyona üye yaptılar beni"), nihayet bir edebi yapıta ("Kaya derdi ki: neden bunları kullanıp bir şeyler yazmıyorsun?) dönüştürebilir.

Yine de okurunun duygusal eğilimlerini, "tutunamamanınn acı- sı"nın okuruna pekâlâ tutunacağı bir kimlik sağlayabileceğini. Türkiye gibi bir ülkede acıklı bir hikâye anlatırken karşısına çıkacak esas tehlikenin aslında duygunun eksiğinden çok fazlası olduğunu da sezmiş gibidir Atay.

Samimiyetin "samimiyet buhranı "na. Vüsat O. Bener'in deyişiyle ”anlalı"nın "ağlalı' ya dönüşmesidir esas tehlike. işte Atay'da ironi en çok da bu tehlikeye, duygudaki aşırılığın yol açabileceği patetik yanılgıya,.abartıldığı için inandırıcılığını kaybetmiş sahte *pathos* a karşı alınmış bir önlem olarak çıkar karşımıza.

den, unutulmaktan öteye götür". "Bu yalnızlık dolu koca dünyada bütuıı tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi?", "Dana gözlerini bıraksaydın hiç olmazsa giderken." Acının kailamlmazlığı üzerine, yine acıklı melodramlardan, dokunaklı şarkılardan tanıyabileceğimiz basmakalıp cümleler: "Suçumuz sevmek", "ben seni sevdim seveli bak ne hal oldum", "Yetmez mi bu elem daha yıllarca mı sürsün?", "Tutunacak bir dalımız kalmıyor."

Metin in cümlelerine benziyor: ama onlardan farklı olarak burada bir belirsizlik var. Acıklı içeriğin nerede içten duyguları yansıttığını, nerede bir içtenlik parodisine dönüştüğünü, hangilerinin samimi, hangilerinin "samimiyet buhram' yla dalga geçmek üzere oraya konmuş olduğunu, hangisinin *pathos.* hangisinin abartıldığı için gülünçleşmiş bir *bathos.* daha doğrusu hangisinin *pathos.* hangisinin *paıhos’u* korumaya alınış, kendini yoğun duyguya siper etmiş, dalıa başlan devre dışı bırakılmaya çalışılan bir *bathos* efekti olduğunu tam çıkaramayız Acıklı cümleleri okuru üzerinde sanki aynı anda iki elki birden yapmak üzere kurmuş gibidir Alay. Buyandan acıyı aktarır; diğer yandan acının sahte ikizini, ister istemez dönüşeceği sahte acıyı abartarak tnklil eder. Bir yandan duyguyu aktarır: diğer yandan duygunun içinde kıpırdayan duygu taklidine işaret eder. Hikmet'in "Ah, ah, ah, ahtı" cümlesi örneğin, bir yandan olabilecek en doğrudan acı ifadesine yer verir; bir yandan da acı nidasını tekrarlayan bir sıfata dönüştürerek efektleştirir. Turgut'un Selim den söz ederken kurduğu, roman boyunca birkaç kez tekrarlanan "Şarkısı yanda kaldı; aklı da karıda kaldı" cümlesi de bir yandan gerçeği. Selim in yarım kalmışlığını dile getirir; bir yandan da gerçeğin içindeki et'ektleşnıeye yatkın duyguyu abartarak gülünçleştirir. "Beni kötti yetiştirdiler dostum! Güzeli ifade gücünden yoksun bıraktılar beni. Tıpkı filmlerdeki gibi diyebiliyorum ancak. Ne acıklı değil mi?" Hem gerçek bir yoksunluktan söz ediyor, hem de gerçeğin anlatımına musallat olabilccck "acıklı film" efektini daha baştan cümlcyc davet ediyordur Turgut. Birçok başka Atay cümlcsindc

olduğu gibi: "Dolmakalemimize kan doldurup yazacağız bu satırları", "Istırabımızı sanatımıza gömelim ', "İşte kalem, ış te ıstırap albayım."

Bu cümlcIer yalnız kahramanlarının değil, Atay ın kendi dili hakkında da fikir veriyor. İçli alaturka şarkıları, duygulu ölüm ilanlarını, gözü yaşlı melodramları abartarak taklit eden "alaylı-pate- tik" diyebileceğimiz bir ses tonuyla. Hikmet'in "dokunaklı-acıklı- gülünçlü" diye tarif etliği cümlelerle konuşur Atay. Burada alay her şeyden önce duygusal taşkınlığa karşı alınmış bir önlemdir. "Kırık ve ısdırap dolu” içeriğin başkalarının alay konusu olmasını engellemek için yapılmış bir duygusal fren. Zaten Atay'ın kahramanları da başkalarının hoyrat alayına dayanamadıklanndan bir "alay kabuğumun ardına gizlenmez mi? Selim'den söz ediyor Turgut: "... anlatmalıydı, hayır olmazdı parçalardık onu kabuğundan çıkmış bir kaplumbağa gibi yerdik oysa kabuğunun içinde yavaşça yok olmayı tercih etti daha fazla incinmemek için duygusuzluk ve alay kabuğunun içinde korunmaya çalıştı bütün ömrünce anlaşılmayı bekledi... " Oyunbazlığı bir "kabuk" gibi kullanan, onu alay-geçirmez bir zırha, bir soytarılık kalkanına dönüştüren aslında Selim'den çok Turgut, en çok da Hikmet'tir. Alay edilme endişesini yenmek için bir "nnş gibi yapma" taktiği geliştirmiştir Hikmet: "Onlar seninle alay mı ediyor, sen dc kendinle alay ediyor... muş gibi yaparsın.” Aynı taktiği "Babama Mektup"ta oğul da dener: "Şu 'filan' sözünü, basit duygululuklarımı gizlemek için kullandığım gibi filan." Böyle yaparak başkalarının basit bulabilecekleri duygularından, sanki kendisi de onlarla alay ediyormuş gibi söz edebiliyorduroğul.

Atay ın yaptığı da farklı değil. Nasıl Selim'in çocuksu hakikatinin etrafına bir soytarılık duvarı örerek onu

başkalarından korumaya çalışırsa Turgut, nasıl sevdiğimiz insanları olmadık beceriksizlikleri, saçmasapan alınganlıkları, apaçık enayilikleri zalim bir alaya hedef olmasın diye biz kendimiz, kendi sevecen mizahımızla hırpalarsak. Atay da kırılgan kahramanlarını etraflarına bir "alay kabuğu" örerek düşmanca bir alaydan kurtarmayı dener. Aslında kendi duygulu, kendi naif. kendi kırılgan yanını korumaya alır. İroni esas olarak bıdır Atay'da. Yoğun duyguyu bir duygu efekli içine gizlemenin, acıklı gerçeği bir espri kabuğu içine saklamanın yolu. Kırılgan içeriği başkalarından korumanın, ama aynı zamanda duygunun başkalarına anlatıldığı için ister

istemez yaşayacağı değer kaybını, sırf başkasına sunulduğu için yaşayacağı sahteleşmeyi engellemenin yolu. Hepimiz yaşamışızdır: Üzerimizde bıraktıkları iz ne kadar gerçek olursa olsun, yoğun duygularımızı başkalarına anlatırken birden efektleştirir, duyguyu duygu taklidine, acıyı basmakalıp sözcüklere dönüştürüveririz. Duyguyu sanki kendi sahteleşme potansiyelinden korumak içip bir alay kabuğunun içine gömmek istemiş gibidir Atay. İlk bakışta espriden ibaretmiş gibi duran cümlelerini, evet bir espri olarak, ama yalnızca espri olarak almayalım. Çünkü kederli içerik ilk bakışta taklit duygu tarafından geçersizleştiriliyormuş gibi durursa da, aslında tanı da taklit duygunun ardına gizlenerek anlatılabiliyordur: "Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz."

8

İroninin yeni orta sınıfa özgü bir strateji olduğu konuşuluyor son zamanlarda. Her şeyi kaygısız bir neşeyle paranteze alan, her olaya aynı umursamaz mesafeden bakan yeni orta sınıfın küçümseyici, dışlayıcı alayının bir görünümü.[xvi] Her şeyi anında parodileştiren, akıl yürüterek yenemediğini şakanın gücüyle değersizleştiren, inançsızlığını başkalarını eleştirmeye değil, küçük düşürmeye adamış sinik alaycılık. Bir bakış açısını bir başkasına yaslanarak geçersizleşıirıneye dayanan bir "ne desem yalan" hali. Her problemin hakkından bir sözcük oyunuyla gelen bir hafifseme tekniği. Doğruyla bağını çoktan koparmış bir maske düşürme merakı. Gerçeklen de ironi son yıllarda yakın tarihte hiç olmadığı kadar rağbet gördü. Reklam programlarından mizah dergilerine, bütün gücünü parodiden alan filmlerden deneme üslubuna eleştirellik bir süre için[xvii] bu türden bir neşeye teslim oluverdi.

Bu tür neşeye karşı ilk uyarıları aslında yıllar önce Adorno yapmıştı. Tanığı olduğu karanlık çağın acılarının üstünün yapay

bir neşeyle örtüldüğünü görmüştü. Bunun yol açtığı karamsarlığın da etkisiyle sanatın 'şen"liği konusunda pek umutlu değildi. Yine de "Sanat Şen midir?" adlı yazısında iki kaygı birden vardır. Birincisi, acının evrensel bir ilke olarak savunulmasına karşı sanalın neşeyle olan bağını vurgular Adorno: "Eğer sanat, ne kadar dolay ımlı olursa olsun, insanlar için bir haz

kaynağı olmasaydı, karşı çıktığı ve direndiği çıplak varoluş içinde ayakta kalamazdı." Tutsaklığın ortasında özgürlük benzeri bir şeyi dile getiriyor, tanıklık ettiği kötü dünyanın üstünde bir başka sahne gibi açılmasıyla bir özgürlük ânını, bir mutluluk vaadini temsil ediyordur sanat. Ama tam da burada, ikinci kaygı kıpırdamaya başlar. Sanatın şakasının "reklamların pis sırıtışına" dönüştüğü bir çağda şen sanatın artık tasavvur edilemeyeceğini, şenliğin ister istemez sinizme dönüşeceğini, neşenin hakikatine ulaşmanın artık imkânsız olduğunu söyler Adorno. Bahtin'in resmi düzeni altüst eden karnavallarını yüceltmeden, oradan her durumda savunulabilecek bir evrensel şenlik ilkesi çıkartmadan önce, "şen"liğin liberal umutlar çağında neye dönüştüğünü görmek için hesaba katmamız gereken önemli sözler.

Alay'a dönersek, bir mizah yazarı olarak algılanıyor olmaktan rahatsız olduğunu biliyoruz. "Bat dünya bat!"nı, "şarkısı yarıda kaldı. aklı da kanda kaldı'mıı, "beni gayriciddiye alıyorlar albayım!" ın yazarı olarak anılmak, o kalın kitaplardan akılda en çok böyle esprilerin kalmış olması, belli ki onu kızdırmıştır.[xvm] Bu yüzden, ironiyi bir hafifseme tekniği olarak algılayanlara karşı, Atay'ın yapıt

larındaki şenliğe dair şu temel özellikleri bir kez daha vurgulamak gerekir: Birincisi, iki karşıt konumun birbirini geçersizleştirdiği, doğrunun böylece geçiştirildiği kaygısız bir yüzey elde etmek için değil, insan bilincini oluşturan birbirine dargın konumların birbirinin yanı başında gerilimli bir hayat sürdüğünü, bence hep de süreceğini anlatabilmek için kullanmıştı Atay ironiyi. Düşüncenin taşlaşmasına, duygunun basmakalıplaşmasına, doğrunun sabitlenmesıne karşı ironiyi kullanıyordu; ama kendi "samimiyet buhranı' nın da bir gün pekâlâ taşlaşabileceğinin farkındaydı. İkincisi, ne düşündüğünü söyleme külfetinden kurtulmanın getirdiği aldırışsız bir neşe değil, tersine birkaç şey birden söylemenin, birkaç sese birden yer açmanın ağrısıyla sahip çıkılmış buruk bir neşeydi Alay ınki. Üçüncüsü, oynarken özgür olmanın aslında pek de mümkün olmadığını, oyunların zaten tehlikeli olduğunu hep aklında lulanık yazmıştı. Dördüncüsü, ironiyi *pathos'u* kuşatan bir alay kabuğuna; acıyı kuşatan, onu aktarılabilir kılan, bir yandan da aslında hiçbir zaman tam aklanamayacağını hissettiren bir kabuğa dönüştürmüştü.

- Kabuğun içinde gerçekten acı bir çekirdek var. Ata

- Yazının başında sorduğum sorulara bir kez daha, bu

Kabuğun içinde gerçekten acı bir çekirdek var. Atay'ın ironisinin kaygısızlık tekniğine, oyunbazlığının tasasızlığa, sanatının eğlenceliğe dönüşmesini engelleyen de bu acı çekirdek. "Sanat şen inidir?" sorusuna yirminci yüzyılda verilmiş en güçlü cevaplardan biri Atay'ın yapıtı. Orta yerinde bence her güçlü yapılın sormadan edemeyeceği soru var: Acı anlatılabilir mi?

9

Ustalarla başlamıştık, onlarla bitirelim. Kendi cümlelerinin arasına ustalarının cümlelerinin sızdığının farkındaydı Oğuz Atay. Baba ya da usta: Yazıda fark etmiyor. Bugün Türkçede onun adıyla andığımız edebi ironi, Atay'ın ustaları için beslediği karşıt duygulan aynı anda dile getirebilmesinin de yoluydu. Önceki kuşaklara duyulan çocuksu öfkeyle ("Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim") onların hakkım verme çabasını ("Ortadoğu ve Balkanların en hassas okuyucusu" olma isteğini), sevdiği yazarlarla dalga geçme isteğiyle onlara tutunma gayretini, kendinden önce hiçbir şey söylenmemiş gibi konuşma arzusuyla ustalarının "bizden uzakta ve ölmüş" olmalarına dayanamıyor olmayı -hadi adını koyalım, kendi kendinin ebeveyni olma arzusuyla onları kendi yapıtında yaşatma çabasını- aynı anda dile getirebilmenin yöntemi.

Bu çatışmanın iç dünyamızda yarattığı gelgitin provalarını yazıda ustalarımızla yaparız. *Tutunamayanlar'ı* yazmamış, bu çatışmayı ustalarıyla yaşamamış olsaydı, "Babama Mektup"taki kederli, ama bir o kadar da sevecen ses tonuna belki de hiç ulaşamayacaktı Atay. "Uydurma"nın faydalan. Bu yüzden her ne kadar babaya hitaben yazılmışsa da ustalara yazılmış mektubu da içinde taşır bence "Babama Mektup".

Atay'ın kendisine gelince: "Babama Mektup"un yazan zamanla benim için de "içimdeki bazılan"na dönüştü. İlk zamanlarda babamla konuşmalanmızı senleştirdiği doğnı. Ama bugtin artık seslerinin birbirine kanştığı bile oluyor. Hatta babamı artık yalnızca rüyalarımda gördüğümden, bazen hepten kanştınyoram. Hangisi *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin* Köken? ni okuyan emekli albay, hangisi Atay'ın zihninin ürünü, gecekonduda oyunlar yazan, tarih meraklısı babacan Hüsamettin Tambay?

Mağdurun Dili

Tarihte Mağlup, Üslupta Galip

Ben ezeli bir mağdurum, coğrafi kader, siyasi kader, biyolojik kader... Anlaşılmadım, anlaşılmadım, anlaşılmadım... Hayatını bir bozgunlar silsilesi. Hiçbir kavgam zaferle taçlanmadı.

Ben ezeli bir mağ lubum."

Bir yandan fikirler dünyasını fethetme, ulular bezmine katılma arzusuyla yanıyor, diğer yandan "Ben dünyaya gelişiyle gelmeyişi arasında hiçbir fark olmayan fanilerden biri miyim?" diye soracak kadar değersiz kendi gözünde. Bir yandan düşünce fatihi, fikir prensi. kelime imparatoru; diğer yandan hayatının önemsiz hayal kırıklıkları, gerçekleşmemiş rüyalar, tamamlanmamış projelerden ibaret kaldığının farkında. İçinden bir ses dâhi olduğunu söylüyor, İkincisi kendini bir gölge tiyatrosunda perdeye tek bir kez akseden, oyuna katılmadan. alkışlanmadan geçip giden bir kuklaya, hiç yarımadan kırılan petrol lambasına, boyuna tekmelenen köpeğe benzetiyor.

Yüksek tahayyüllerle aşağılanmışlık duygusu arasındaki uçurumdan, bunun yarattığı tıkanmadan kaynaklanmıştır o halde yeraltı trajedisi. Bir yandan fatih, dâhi, prens; diğer yandan saki! bir hükümetin banknotları kadar değersiz; sokaktaki dilenci kadar zavallı. Aynı anda hem prens hem parya; hem dâhi hem zavallı; hem muzaffer hem ezeli mağlup.

sözcüklerin gözümüzün önünden bir trenin vagonları gibi geçip gittiğinden söz eder *Jurnalde* Cemil Meriç. "Kelimeler bir sahneden dökülür gibi katı ve içleri boş. Yapma çiçek. Kokusuz. Bağlamıyor. Ayırmıyor," diye yazmış: "Vagonlar gibi geçiyor kelimeler. Ve yalnız geçişlerini seyrediyorsun. Kimler var içinde? Unırunda değil."[xix]

Sözcüklerin bazen gerçekten bir şey demeden öylece sıralandığını anlattığı için güzel benzetme: ağırlığını çoktan boşaltmış, tangırdayarak geçip giden yük katan. Meriç'in sert eleştirmenlerinden Orhan Koçak bile, bazı psikanalitik yazılarda kavramların otomatik bir silsile içinde birbirini izlediğini söylerken sanki *Jurnal'deki* "vagon" benzetmesini devralmış gibidir. Bu tür yazılarda, der Koçak, bazen kavramsal aletler 'durdurulması

imkânsız bir trenin vagonları gibi' birbirini izliyor, araştırmacıyı "düşünme yükümlülüğünden kurtarmak için" devreye sokuluyordun[2] Aslında yalnızca psikanalitik yazılarda değil, başka yazılarda da, yalnız yazılarda değil, panellerde. sempozyumlarda, akademik konferanslarda da benzer duygulara kapıldığımız olur. Kavramlar sanki yüklerini boşaltmış olmanın verdiği hafiflikle geçip gidiyor, bu halleriyle de gerçekten bir yük katarını, ağırlığını boşaltmış katarın lıızla kayıp giden vagonlarını andırıyordun Bir kelime, bir kelime daha: bir kavram, biri daha: Birbirine sımsıkı kenetlenmiş, ama pek dc bir şey ifade etmeden kayıp gidiyordur.

1964'te *Jurnal'e* bunlan yazarken aslında kavramsal düşüncenin tuzaklarından çok. ona acı veren deneyimleri bir türlü anlatamıyor olmanın, kendi deyişiyle "gözyaşlarını kelimede incileş[tiremiyorJ" olmanın, yazdıklarının "bir avuç lakırdı"dan ibaret kalmasının sıkıntısını dile getiriyordu Meriç. Bu huzursuzlukta genç sayılabilecek yaşla, üstelik düşünce dünyasını fethetmeye hazırlandığı bir sırada gözlerini kaybetmesinin payı büyüktü. Yine de sözcüklerle ilgili hassasiyetinde pek az fikir insanında görülen bir üslup kaygısının da payı vardır. Dili başından bu yana bir haysiyet meselesi olarak görmüş, düşüncenin nasıl dile getirileceğini bir edebiyatçı kadar, hatta birçok edebiyatçıdan daha fazla önemsemişti. Bunun bir nedeni kuşkusuz edebiyatın verdiği zevkle erken yaşta tanışmış olmasıydı. Sözcüklerle ilişkisindeki narsislik içeriği de birçok edebiyatçıdan daha açık sözlülükle dile getirebiliyordu. "Kelimeler benim sudaki gölgem." diyebiliyordu örneğin: "Kelime kendimi seyrettiğim dere."

Yazmaya şiirle başlamış, düşünce dünyasına romanın açtığı kapıdan girmiş, ilk incelemesini Balzac üzerine yazmıştı. Bir dilin sözcüklerini bir başkasınınkilere çevirmenin sıkıntısını tanıyordu: titiz, kılı kırk yaran bir çevirmendi. Yine de sözcüklerle ilişkisinin bu kadar sıkıntılı bir hal almasında, yazmaya başladığı yıllarda Türkçenin tam anlamıyla bir savaş alanına, "haysiyet" ya da "zillet" gibi kavramların kolayca devreye giriverdiği bir mücadele alanına dönüşmüş olmasının payı büyüktü. Zaten Cumhuriyet aydınları arasındaki farklı konumu en çok dille ilgili görüşlerinde kendini belli eder. Cumhuriyet Türkçesinin "ihanet ve hamakatin [ahmaklık] piçi uyuz bir dil" olduğunu söyleyecek kadar sert bir yerden konuşur Meriç. Cumhıırivet'in 'üniformalı düşünce"sine,

"ehliyetsizliği, gafleti ve zevksizliği" temsil eden resmi çevrelere, "devlet zoruyla mekteplere ve beyinlere sokulan o şeni (utanılacak] kelimelere", suni bir jargondan başka bir şey olmadığını söylediği "uydurca"ya

cephe alır.’ Meriç'e göre hoyrat bir inkârdır harf devrimi. Üstelik bu hoyratlığı sadece politik değil, aynı zamanda psikolojik nedenlerle de açıklar. Bazen ecdadı inkâr çabasına ("rezil bir Ödip kompleksime). bazen de taşranın merkeze, irfandan yoksun olanların irfana duyduğu hasete ("Selanik'in İstanbul'a isyam"na) bağlar. Nedenleri ne olursa olsun dildeki devrim onun gözünde apaçık bir vandalizmdir. "Harflerin ve dilin kemiğim kıran tekme, bu görülmemiş vandalizm" kütüphaneleri bir gecede tuğla yığınına çevirmiştir. Cumhuriyet döneminin dil politikalarını, sözcükleri zorla elinden alınmış, dil yerine bir "gıcıru"ya mahkûm edilmiş insanın narsislik incinmişliğiyle daima bir haysiyet kaybı olarak değerlendirir Cemil Meriç.

Meriç'i hemen gericilikle suçlamadan önce düşünmemiz gereken şeyler var. Üsluptaki bu direnişin Türkiye'de ilericilerle gericileri ayırd etmenin temel kıstaslarından biri olagelmiş bir konuda gericiler'den yana tavır almanın ötesine geçtiğini, bazı temel anlatım kaygılarını da içinde barındırdığını görebilmemiz gerekir. Çünkü dildeki cansızlaşmadan yakınıyor, kendi deyişiyle "cevher "ini yitirmiş, "usaresi" olmayan bir dile, canlılığını yitirmiş "kelime leşleri'ne. sözcüklerin lakırdıya dönüşmesine karşı çıkıyordur Meriç. Yazılarında dilin "katılaşması "ndan, düşüncenin "nasırlaş- ması’ndan. sözcüklerin "taşlaşması'ndan, yine kendi deyişiyle bir "ankylose olmuşluk"uıı (kemikleşme) söz ediyor olması, "kelimenin kemiğini kırıp iliği bulma"nın gereğini vurguluyor olması da önemsiz değildir. Aslında sözcüklerin yalnızca çağrışımlarını yitirmiş birer 'yapma çiçek"e dönüşmesine değil, aynı zamanda anlatmaya aday oldukları gerilimli içeriğin uzağına savrulmasına, dilin anlatmayı imkânsızlaştıran cansız bir söylem katmanına dönüşmesine. sonraki yıllarda çoğu hayranını da esir alacak bir kalıplaşmaya. düşünsel gerilimi öldüren bir antlaşmaya, bir bakıma Adorno'nun "hipostazlaştırma"[xx] adını verdiği

dilsel-düşünsel olguya karşı çıkıyor gibidir Meriç.

Bütün bunlara mesnetsizliğe (dilin "mızmız'[xxi] ya da "mıymıntı" bir alete, "şarjörü çıkarılmış bir tabanca"ya dönüşmesine) duyduğu tepkiyi eklediğimizde tablo tamamlanır. Hem nasırlaşmış anlatımlara hem de (şimdilerde "coffee-table book" denen kitaplarda karşımıza çıkan) bir "hazım zamanı" üslubuna, dilin insanı uyuşturan bir fon müziğine dönüşmesine, kısacası "renksiz ve kokusuz" ya da "terbiyeli ve tuvaletli" anlatımlara itiraz ediyordur Meriç.™ Yine de dil konusundaki tavrının yalnızca olumsuzlayıcı bir tavır; "üniforma" ya, "uydurca'ya, "mızmızlık"a yönelik bir tepkiden ibaret olduğunu düşünmeyelim. Çünkü şiir kadar sarsıcı, şiir kadar uyarıcı, ama şiirden daha girift, daha kâmil bir dil kullanmak gerektiğini savunan da odur. Belki hepsinden önemlisi, dilde heybetten yana olmasıdır. "Öyle bir ifade yaratmak istiyorum ki," der bir söyleşisinde, "Türk insanının uyuşan şuuruna bir alev mızrak gibi saplansın. İsrafil'in suru gibi heybetli bir ifade."

Buradaki milliyetçi vurguya ("Türk insanı") şimdilik fazla takılmayalım. Çünkü başka yazılarında mazlumun sesini "kanatlı bir üslupla" haykırmak istediğinden de söz eder Meriç. Burada mazlum bazen, evet Türk-İslam medeniyetini, yenik düşmüş bir Osmanlı'yı, haysiyetini yitirmiş bir "bu ülke"yi, gurur kırılmış bir "biz"i, hatta doğrudan doğruya fikir savaşında yenik düşen Meriç'in kendisini anlatır. Ama bazen de çok daha geniş bir Doğu'yu, Avrupa'nın talan ettiği aç Asya'yı, hatta iyice genişleyip bütün dünyanın "makhur ve mağlup kavimler"ini, hakir görülmüş ve yenilmiş, esir düşmüş ve aşağılanmış, tarih denen savaşı kaybettikleri için kendilerini ifade etme hakkından mahrum bırakılmış halklarını anlatır. O halde Meriç'in yazdıkları en azından böyle bir mağlupluk çerçevesinden değerlendirilmeyi hak eder.

Meriç'in "kanatlı üslup" vurgusuna dönersek, aslında orada birkaç şey birden var. Birincisi, bir aşkınlık arzusu. Gerçekten de "harcıâlem "i aşmak, "gündeliğe, bayağıya, alışılmışa takılıp kalan bir dikkat"in ötesine geçmek, mazlumun bastırılmış gerçeğini tüm dünyaya kimsenin kayıtsız kalamayacağı kadar gür bir sesle haykırmak istiyordur Meriç. İkincisi, büyü bozma isteği. Galibin "habis kelimeleri"nin, talan edenin (çoğu durumda Avrupa'nın) birer "maskeli haydut"u andıran sözcüklerinin, "mukaddeslerin rengine bürünen bukalemun kelimeler'in büyüsünü bozmakgerekiyordur. Üçüncüsü, daha önce de söz ettim; dildeki kireçlenmeye direnecek kadar

usareli bir dille yazma arzusu. Zincirli yığınların çığlığını duyurabilecek kadar güçlü, hakikati yalınkılıç ortaya koyacak kadar kavgacı, uyuşmuşları uyandırabilecek kadar uyarıcı, galibin yalanını ortaya çıkaracak kadar uyanık bir dil: yazara gerekli olan budur Meriç'e göre. Kendisini sevenlerin de sevmeyenlerin de kayıtsız kalamadığı üslubunu şekillendiren de budur. Servet-i Fünun'a kadar nazmın yanında bir "ikinci keman" olduğunu düşündüğü, "hantal, ürkek, acemi" bulduğu düzyazı dilini aynı anda hem aydınlatıcı hem coşkulu bir düşünce diline dönüştürmek istiyor, bunun için de kısa, ama vurucu cümlelerle; duygudan güç alan, aşırılıktan çekinmeyen, bol benzetmeli ve şiirsel, atak ve kışkırtıcı bir üslupla yazıyordun

Burada Meriç'in üslubundaki patetik içeriğe, yoğun duygusallığa da değinmemiz gerekir. Sosyal bilimler alanında yazan, meselesini kaskatı bir araştırma konusuymuş gibi karşısına koymuş birçok kişinin aksine, Meriç'te duygudan arınmış, duyguyla karşıtlığı içinde tanımlanan bir şey değildir düşünce. Yazmaya şiirle başlamıştır, ama zamanla "ilmin ilhamı dengeleyen sert disiplini"nin etkisiyle "histen ve hissiden" ulandığını, bu yüzden de şiirden düzyazıya alladığını söylemesine rağmen, duygusal bir yazardır Cemil Meriç. İdeolojik

tercihlerimizde duygunun da payı olduğunu, fikrin oluşumunda sevgilerin, aynı zamanda kinlerin de etkili olabileceğini, hatta ideolojilerin "kinlerimize takılan maskeler" olduğunu söylüyor olması tesadüf değil. Eleştirilerinde çoğu zaman kin, haset ya da hınç avına çıkıyor olması da. Meriç’e göre dil devriminde taşranın merkeze duyduğu kin, inanamayanların inananları eleştirmesinde dini teselliden yoksun olmanın doğurduğu kıskançlık, Nurullah Ataç'ın dilsel yenilikçiliğinde "deklaseliğinin hıncını dilden alması" etkili olmuştur.[1] Muallim Naci ile Recaizade Ekrem arasındaki kavga bir fikir çatışmasından çok, bahtiyar İstanbulluyla öfkeli Anadolu adamının gurur sürtüşmesinden

kaynaklanmıştır.[xxui] Meriç’in dikkati, çoğu durumda düşüncenin ayrılmaz parçası olarak gördüğü duygusal içeriklerdedir. Duygudaki bu ısrar, kendi yazdıklarında da belirgindir. "Ben" zamirini nadiren kullanmasıyla övünse de "empersonel yazı"dan hoşlanmadığını, yazıda oyunu şahsiyetten yana kullandığını; fikirlerini ölçülü, denetimli, durulmuş bir üslupla değil, heyecanlı, hummalı, hatta hiddetli bir üslupla dile getirdiğini de biliyoruz.

Ama sanırım önemli olan, bu üslup tercihini mustaripten yana olmanın bir gereği olarak savunmasıdır. Latin hicvinde kendini Horatius'a değil, haşin Juvenalis'e yakın hissetmesinin nedenini şöyle açıklan "Horatius bahtiyarların şairi, Juvenalis muzdariplerin... Horatius sevdiklerini yaralamamak için oklarını uzaklara atan bir heccav, çağının zevk ve zerafet hocası. Juvenalis'in perî-i ilhâm'ı; öfke."[xxiv]

Meriç'in üslupla "fetih" arasında nasıl bir ilişki kurduğunu, buradaki tavrının edebi tercihlerini nasıl etkilediğini görebilmek için bazı yazarlar hakkında ne düşündüğüne bakmakta yarar var. Nurul- lah Ataç'ı sevmediğini biliyoruz. Meriç'e göre "iliksiz, usaresiz, ruhsuz bir edebiyat"ın öncüsüdür Ataç. Orhan Veli fazlasıyla küçüktür. Küçük şikâyetlerle yetinen bu "minnacık" şair şiirin kanatlarını kesmiş, aslında yalnızca Orhan Veli de değil, o kuşağın bütün şairleri şiiri "toprakta sürünen sevimli bir hay van"a, "kartaldan çok, bir kümes hayvanına" dönüştürmüştür.™ Orhan Veli'nin şahsında "cüceler edebiyatı"na, "mikro-edebiyat"a karşı çıkıyordur Meriç. Yahya Kemal'e gelince, onunla ilgili söyledikleri yazıdan yazıya değişir. Bazı yazılarında Yahya Kemal'i "kanatlı şiir"ın, "pırıltılı, cümbüş"lü şiirin son temsilcilerinden biri olarak över: ama başka yazılarında cümbüşün içinin çoktan boşaldığını ima etmiyor da değildir.[xxvi] Bunun dışında ne Behçet Necatigil'i ne de Melih Cevdet Anday'ı sever Meriç.

Sevdiklerine gelince: Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihinden* hemen her yazısında övgüyle söz. etse de romanda tercihi Peyami Safa'dır. Refik Halit'ten, düzyazının edebiyatın "gür ve ihtişamlı" bir kolu olduğunu öğrendiğini söyler. Süleyman Nazif, Chateaubriand, Hugo ve Balzac hayranıdır. Yine de en çok önemsediği yazar "gürleyen adam" olarak övdüğü, "ışık ve sayha [nara]" olarak yücelttiği, "coşkun, kanatlı, girift ve şairane dili"yle bir fetih hülyası olduğunu düşündüğü Namık Kemal'dir. Yenilerden, şiirde Nazım Hikmet'i, romanda her ne kadar üslupsuzluğundan yakınırsa da Kemal Tahir'i sever. Bazen üslubunun "çarpık çurpuk" olduğunu söylese de Atilla Ilhan'ı, onun "çapkın, çakırkeyif, derbeder, haşan" üslubunu, "şuura bıçak gibi saplanan, yalın ve gür ifade "sini önemser. 1980'de Yalçın Küçük u "zeki, taşkın, deli dolu bir 1980 Namık Kemal'i" diye selamlar.[13] Kimi seviyor olduğu kadar neden seviyor olduğuna da dikkat edelim. Genç yaşta giyotine yollanan Fransız şair Chenier'yi sözcükleri "şelaleleştirdiği" için sever örneğin. Ayrıca "nara"

yalnız edebiyatta değil, felsefede de temel ölçütlerinden biridir: "Rousseau nârâ, Saint-Simon nârâ, Proudhon nârâ, Marx

nârâ."[14]

Demek ki dilde fetihten söz ettiğinde hem bir büyük hakikatin sözcüsü olmayı, hem de bu hakikati gür bir sesle haykırmayı kastediyor Meriç. Buraya kadar sorun yok. Ama yazılarına daha yakından baktığımızda "fetih" sözcüğünün büyülü anlamını Türk-İslam medeniyetinin Avrupa'yla ilişkisi bağlamında sorulmuş şu sorudan aldığını fark ederiz: Fetih mi, teslimiyet mi? Meriç'in Tanzimat yazarlarıyla ilgili değerlendirmelerini belirleyen temel ölçül, esas soru budur. Ona göre "Tanzimat bir medeniyetin fethi değil, bir ırzın teslimi"dir. ilk kuşak Tanzimat yazarları için çeviri "bir teslimiyet değil, bir fetihtir."[15] Zaten ilk kuşak Tanzimat yazarlarını, özellikle de Ahmet Midhat, Namık Kemal ve Cevdet Paşa yı Avrupa'ya karşı fatih edasını koruyabildikleri için önemsiyordur Meriç. "Küçük hakikatlerin adamı" olmasına rağmen fatih bir medeniyetin son temsilcilerinden biri, Müslüman Şark'ın son kalelerinden biri, "Doğulu olduğu için utanmayan tek fikir adamı", "saldıran küfür karşısında şahlanan iman", Avrupa hâzinesini ülkesine taşıyan devdir Ahmet Midhat. Cevdet Paşa ysa "ihtiyatlı adımlarıyla Batı yı fethe doğru yürüyen Doğu.”[16]

Ama madem üsluptan, bir dilin kişisel tercihler kadar toplum- sal-ruhsal basınçların da etkisiyle aldığı biçimden söz ediyoruz, tarihsel anlatıyla yazarın kişisel hikâyesi, en azından bu hikâyeye dair kendi kurgusu arasındaki çakışmaları da hesaba katmamız gerekir. *Bu Ülke'de* kendi kişisel hikâyesini, genç yaşta büyük ümitlerle geldiği İstanbul'la ilişkisini de bir fetih izleği çerçevesinde anlatır Meriç: "İstanbul'a ilk gelişimi hatırlıyorum. Fetih ümitleriyle dolu idim, bir gazaya koşuyordum." *Jurnal'inde* kendini Stendhal'in *Kırmızı ve Kara’sınm* kahramanıyla, "dünyayı fethetmek isteyen fakir sınıfların temsilcisi, taşranın temsilcisi" Julien Sorcl'Ie karşılaştırması da tesadüf değil.[xxvii] Gözünü Paris'e dikmiş, kendini yüksek tabakaya kabul ettirmek için çırpınan, ama şölen sofrasının ancak ucuna ilişebileceğim sezdiğinden yukarıdakilere kin besleyen bu kibirli taşra delikanlısı Meriç'te büyük bir kızgınlık uyandırmıştır. Sorel'in ikbal arayışında kadınları basamak yapmış olmasını bir türlü kabul edemiyordur Meriç. Yine de karşılaştırma alttan alta devam etmiyor

değildir: "ben ondan bin kere daha diri, daha erkek, daha yaratıcı idini." Aynı yerde kendi ikbal arayışından değilse de "ebediyete yönelen ihtiraslarından da söz eder: "Kelimeler dünyasının sultanı olmak", "sanatın ve düşüncenin 'gratte-ciel'leri- ni [gökdelenlerini] inşa etmek” istiyordur. Bu hülyanın hüsranla sonuçlandığını, sonunda kendini bir fatih olarak değil, bir mağdur olarak, bir mağlup olarak tanımladığını da biliyoruz: "Ben ezeli bir mağdurum, coğrafi kader, siyasi kader, biyolojik kader... Anlaşılmadım, anlaşılmadım, anlaşılmadım... Hayatım bir bozgunlar silsilesi. Hiçbir kavgam zaferle taçlanmadı. Ben ezeli bir mağlubum."[xxvm]"

Kişisel hüsran mı tarihsel yenilginin nasıl anlatıldığını belirlemiştir, yoksa tarihsel yenilgiler mi kişisel hüsrana uygun dilsel zemini hazırlamıştır, bunu tam olarak bilemeyiz. Ama Meriç'in okuru üzerindeki etkisinin tam da Doğunun tarihsel yenilmişliğiyle kendi kişisel hüsran hikâyesini iç içe geçirmiş olmasından, bu sayede inandırıcı kılınmış bir mağlupluk anlatısından kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Bu mağlupluk anlatısının cinsel imalarla yüklü bir dille yazılmış olması da anlamlıdır. Bu dil sayesinde bir yapıttan diğerine tekrar tekrar hep aynı anlatıyı, cinsel metaforlarla güçlendirilmiş bir fetih-teslimiyet, bir bozma-bozulma, bir ayartma-ayartılma, bir aşk-ihanet öyküsünü kurar Meriç. Kişisel hüsran

ülkenin yenilgisini duygusal bir zemine taşımış, ülkenin yenilgisi de kişisel hüsrana başkalarıyla paylaşıldığı ölçüde meşruluğu pekişecek bir ortak mağdurluk vurgusu, aynı anda hem kızgınlık hem kendine acıma hem de ulusal gururdan beslenen bir mazlumluk çerçevesi kazandırmıştır.

Aslında Avrupa'yla ilişki yalnızca Meriç tarafından değil. Tanzimat'tan bu yana birçok başka yazar tarafından da bir aşk ve evlilik, bir baştan çıkma ve ihanet öyküsü olarak düşünülmüştü. Meriç' in farkı gerçekten de bütün bu benzetmeleri, günlükleri sayesinde yakından bildiğimiz kişisel acılarıyla pekiştirilmiş bir mağlupluk kalıbının temel motiflerine dönüştürmesi, aslında bir kalıpla iki şeyi birden, tarihsel ve kişisel mağdurluğu aynı anda anlatabilmesi, tarihle öznelliği birbirini besleyecek şekilde iç içe geçirebilmiş olmasıydı. Marksizmi bazı yorumculara göre gençliğinde, bazılarına göreyse hayatının sonuna kadar ciddiye almasına, Avrupa tarihi üzerine yazılarında tarihsel maddeci anlayışa bağlı kalmasına rağmen, konu bu ülkenin tarihine geldiğinde tarihsel maddecilik yerini romansa, Yunan ve

Hıristiyan mitolojilerinden esinlenerek kurulmuş bir ayartılma anlatısına, erkeğin kadın tarafından nasıl yoldan çıkarıldığını anlatan bir baştan çıkarılma öyküsüne bırakıverir. Bu anlatıda Tanzimat bir "ilk günah", Avrupa'nın Osmanlı üzerindeki zaferi "cenk meydanlarında değil, yalak odalarında kazanılan bir zafer", Avrupa'ysa "dudaklarında büyüleyici bir tebessüm" davetkâr şarkılar fısıldayan, erkeğini "servetin, şöhretin, şehvetin daveti"yle büyüleyen, âşığının diyar-ı küfre yelken açmasını sağlayan bir siren ya da "memnu meyveleri"yle baştan çıkaran bir Havva'dır.[19] Erkek bu aşk yüzünden baştan çıkmış, "bu ülke" bu aşk yüzünden haysiyetini yitirmiştir. O zamandan bu yana "yeni gelmiş bir şapşalın genelev kapısından içeriye sersem sersem bakışı gibi" Avrupa'yı seyrediyoruzdur.[2]" Ama Meriç'le baştan çıkmanın kendi içinde dereceleri olduğu da açıktır. İlk kuşak Tanzimat yazarlarında görülen ilk aşk sarhoşluğuysa, İkincilerdeki düpedüz ırzın teslimidir.

Meriç'te tarihsel anlatıyla kişisel öykünün birbirini nasıl pekiştirdiğinin aslında en çarpıcı örneği "Osmanlı mucizesi”yle ilgili ünlü yorumlarıdır. Bir tarih tezinden çok, okurun haysiyet yarasını onarmayı, aslında yarayı kaşıyarak daha da kanatmayı amaçlayan bir ayartılma-erkekliği kaptırma kurgusunun parçasıdır bu yorumlar. Yine de kurguda ilginç olan, Meriç'in uzun yıllar tutkuyla bağlandığı roman ve felsefi düşünceyi, bir bakıma kendi roman seven, felsefi şüpheye yatkın yanını bir başlan çıkma işareti olarak değer- sizleştirmekte bir sakınca görmüyor olmasıdır. Özellikle 70'lerdeki yazılarından söz ediyorum. "Yarım asır Avrupa tefekkürü ile uğraştıktan sonra kendi gerçeklerine dönen,"[21] mazlum Osmanlı medeniyetinin sözcülüğünü üstlenen Meriç şunu savunuyordur bu yazılarda: Osmanlı bir "iman ve aksiyon medeniyetedir: "kafası kılıcında veya tenasül uzuvlarında"dır; bu yüzden de ne "buhranların ve tezatların çocuğu" olan felsefi düşünceye ne de kendini başkalarına karşı "lafla savunmaya" ihtiyaç hissetmiştir. Roman için söyledikleri de benzerdir. Osmanlı'nın ne yaraları ne de "yaralarını teşhir etme hastalığı" olduğundan, "reelle ideal arasındaki nispetsizliğin çocuğu" olan, yani bir "ifşa" sanatı olan roman Osmanlı toplumunda gelişmemiştir. Aynı tezi bir erillik-kadınsılık karşıtlığı içinde tekrar tekrar vurgular Meriç. Kılıcının kudreti ve Kuran'ın mutlak açıklayıcılığı ona yettiği için, başından beri "kadınlar için yazılmış ve kadınlar tarafından yayılmış[1]' olan, "daha dişi, daha kaypak, daha geveze bir toplumun" ürünü olan roman "inanmış, hayali çözümler

aramaya ihtiyaç duymayan, gevezeliği vakarına yakıştırmayan Osmanlı toplumunda gelişmemiştir."™

İlginç olan Meriç'in bu yazılarda Osmanlı toplumunu aynı anda hem bir narsistik tamlık hem de bir erillik anıtı olarak yüccltiyor olmasıdır. İlk güıııah, bu ikisini birden alıp götürmüş gibidir. Avrupa'yla yaşanan romans hem narsistik kendine yeterliği zedelemiş hem de kendine yeterliğin vazgeçilmez bileşeni olarak düşünülen erilliğin bozulmasına yol açmıştır. Çünkü bu anlatıda Batının zaferi bize "mürebbiyeleri ile, aktrisleriyle ve elçileriyle" sokulup yaltaklanan dişil bir zihniyetin, "uşakların ve kadınların zaferi'dir.[xxx] İşte Meriç'in roman ve felsefeye bakışı böyle bir bozulma endişesiyle değişime uğramış, Balzac ve Hugo çevirilerine yıllarını gömen Meriç konu Osmanlı'ya geldiğinde bir zamanlar hayran olduğunu değersizleştirmek zorunda kalmıştır. Değerleri tersyüz etmeye dayalı bir haysiyet tamiri: zaten roman insanı oyalamaya yarayan bir "eğlenceliktir; üstelik dişil zihniyetin ürünüdür; "hasta top- lumların mahsulü" olan "yılışık" bir türdür. Benzer biçimde şüphe ve tereddüde dayanan felsefi düşünce de "laf ebeliği"nden. "laf cambazlığından, "gevezelik"ten, "hasta bir tecessüs"ten, "incir çekirdeğini doldurmayan ifşalar"dan, kısacası işini kah kılıç kah imanla halleden kahraman fatihlerin hiçbir zaman tenezzül etmediği boş laftan ibaret kalmıştır.™ Bunları savunabiliyor, cümlelerinde duygusal içerik fikirsel içeriğe, bir zamanlar kendisinin de savunduğu fikirlere, kendi romandan zevk alan, felsefi şüpheyi önemseyen yarıma karşı işleyebiliyordun

3

Cemil Meriç'in düşüncesinin tezatlarla dolu olduğunu söylemek için aslında ince eleyip sık dokumaya gerek yok. Uzlaşmaz karşıtlıklar apaçık ortada. Bir yandan düşüncede büyübozumunu, kendi deyişiyle "demistifikasyon"u, '"nas'ların peçesini sıyıraıa"yı önemsiyor; Fransız ansiklopedistlerini kilisenin alda vurduğu zincirleri parçaladıkları için övüyor; şüpheyi önemseyecek kadar aydınlanma ideallerine bağlı. Diğer yandan düşüncenin mutlak hakikatin, sanatın mukaddeslerin emrinde olması gerektiğini savunuyor. Bir yandan düşünccnin önündeki en büyük düşmanın yobazlık olduğunu söylüyor; diğer yandan yobazlığı, mukaddeslerine bağlı bir "Şark'ın nefis müdafaası" olarak yüceltiyor. Bir yandan Batı'yla Doğu'yu

insan beyninin iki yarım küresi olarak ele alacak, onları ayrı dünyalar olarak göstermenin bir gaflet olduğunu söyleyecek kadar geniş fikirli; diğer yandan bu iki dünyanın birbirine asla tercüme edilemeyeceğinde ısrarlı. Bir yandan "her medeniyetin önüne geçilmez alın- yazısı 'ndan, "tarihin karşı konulmaz fermanTndan söz edecek kadar tarihsel maddeci; diğer yandan konu bu ülkenin tarihine geldiğinde ("endüstriyel bir toplumun askeri bir toplumu yenmesi” ya da "feodal istihsal sistemi, kapitalizm tarafından bozguna uğratılmıştır" gibi tek tük açıklamalarını saymazsak) daima bir gaflet, bir ihanet anlatısı kuracak kadar tarihsel maddecilikten uzak.

Yine de Meriç’in düşüncesinde bütün bu tezatları billurlaştıran şeyin Avrupa karşısında yaşanan hüsran olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekir. Bir yandan Avrupa edebiyatına hayran; diğer yandan Avrupa'yı "karıncalar medeniyeti", "yamyamlar medeniyeti", "tilki medeniyeti", "cihan-ı husumet" ya da "sonradan görmeler ülkesi" gibi toptancı hükümlerle değerlendirecek kadar kızgın. Mark- sizmi sömürgeci Avrupa'nın yalanlarını ortaya çıkardığı, peşin hükümlere karşı bir uyanık bulunma metodu sağladığı, hepsinden önemlisi adaletsiz, bir dünyayı değiştirme programına ("aksiyona açılan bir kapı "ya) sahip olduğu için önemsiyor; diğer yandan onu Türkiye için "tehlikeli bir nas" olarak değerlendirmekte hiçbir sakınca görmüyor. "Eğer insan İslam değil ise. eğer insan hidayete ermemişse ve bütün ruhunu İslamiyet'e vakfetmemizse, dünyada benimsenebilecek tek ideoloji Marksizm'dir," diyebilecek kadar Marksizme yakın; diğer yandan onu bir "ihanet-i vataniye" olarak suçlayacak kadar Marksizme uzak.™™ Felsefenin imanın zıddı olan şeyden, şüpheden doğduğunu savunacak kadar aydınlanmacı; Avrupa' yı kurtaran dinsizliğin bizi öldüreceğini, zaten kalabalığa tek kitabın yeteceğini savunacak kadar imanda ısrarlı. Maddecilik Avrupa' da kilisenin hisarlarını yıkan dinamit; Asya'daysa bir "kendi kendini tahrip cinneti", bir ihanet. Bir yandan "bovarik temayüller "i. kendini başkası sanma hastalığını kıyasıya eleştiriyor: diğer yanda kendindeki bovarist temayülleri açıkça ortaya koyacak, kendini kitapların baştan çıkarttığı Emma Bovary'ye benzetecek, ikbal hırsıyla yanan kibirli Julien Sorel'le karşılaştıracak kadar açık sözlü.[xxxm] Aç Asya'nın sesi olmakta ısrarlı, ama kılavuzları Avrupalı. Yüzünü Doğu'ya döndüğünde bile, yüzünü Doğuya dönen Batı'yi örnek alıyor. Batı'daki Doğu rönesansmın kılavuzluğunda Schlegel'i. Her-der'i, Schopenhauer’ı, Romain Rolland'ı büyüleyen Hint'e yöneliyor: "Hint,

benim için Asya'nın keşfi oldu. Avrupa'dan görünen Asya, Avrupalınm gözü ile Asya. Ama nihayet Asya.

Bu yeni dünyada da kılavuzlarım Avnıpalıydı demek

istiyorum."[xxxiv]

Yine de belki hepsinden önemlisi Meriç'in inanca verdiği önemle ("Hangi ilmi hakikat bir kabile dininin nallarından daha sıcak, daha doyurucu? "[xxxv]) inançsızlığı arasındaki gerilimdir. Bir yandan Kuran'dadile gelen hakikatlerin hayat tecrübesinin ışığında yeniden düşünülmesi olarak tanımladığı irfanı kültüre tercih eder; Türk insanını Avrupa'ya karşı birleştiren yegâne bağın İslamiyet olduğunu savunur. Ama diğer yandan Allah'a tam inanamıyordur: "Allaha inanmak için iki kolumu

kestirebilirdim."™" Belki daha da önemlisi inanan kalabalığı -"daha yalın kat. daha az sanatçı, daha dramsız, yani kendine daha çok benzeyen yazarları” okuyan bu yabancı dil bilmeyen, yabancı dünyalardan habersiz, "maziye çivili" yığınları altan alta, hatta çoğu zaman açıklan açığa sığ ve seviyesiz buluyordur.

Meriç'in düşüncesindeki tezatlar genellikle görmezden gelinir; herkesin ihtiyacına göne kullanabileceği kadar çok alıntı bırakmıştır nasıl olsa Meriç geride. Tezatlar kabul edildiğindeyse genellikle düşüncesinin farklı dönemlerine bağlanır; kendini farklı çevrelere sev- dirmc çabasıyla, gözlerini kaybettikten sonra ilgisinin edebiyattan toplumsala doğru genişlemesi yüzünden önceliklerinin değişmiş olmasıyla açıklanır. Burada bir doğru yok değil. Kendinin de söylediği gibi "imandan şüpheye, şüpheden inkâra, inkârdan maddeciliğe" geçmiş, Ban'da iskele iskele dolaştıktan sonra "bu ülke"de karar kılmıştır Meriç. Farklı iskelelerde karşısına çıkan anlayışların düşüncesinde farklı basınçlar yaratacağı açıktır. Ama ben burada Meriç'in düşüncesini bir uçtan diğerine savuran, özellikle de onu şüpheye, romana ve felsefeye cephe almaya iten şeyin, düşüncesini başından itibaren şekillendiren bir çifte bağlanış olduğunu söyleyeceğim. Çifte bağlanış: aynı anda iki şeye birden bağlanmak; birbiriyle anlaşamayan, birbirini değersizleştirmeye yazgılı iki şeye birden bağlanmak; bir şeye bağlanıldığı anda, önce ya da sonra değil, tam da o sırada karşıt duygunun da harekete geçiyor olması. Meriç'in düşüncesindeki

gergin uçların birbiriyle konuşmasını yasaklayan, bu yüzden dc düşüncesinin olgunlaşarak değil, savrularak gelişmesine yol açan şey budur. Düşüncenin içine sanki baştan yerleştirilmiş bir zemberek onu bir uçtan diğerine savuruyor, birine değer verdiği anda diğerini değersizleştirmek, aslında değer verdiği şeyi baştan değersizleştirmek zorunda bırakıyordur. Örneğin Batı'ya tutkuyla bağlanıyor, ama önce ya da sonra değil, tam da bağlandığı anda ondan nefretle uzaklaşıyordun Ya da tersine, mağdurlukla özdeşleştirdiği "bu ülke"ye coşkuyla bağlanıyor, daha bağlandığı anda onu sığ ve ilkel buluyordun

Meriç'in düşüncesindeki apaçık tezatları, ölçütlerini daha baştan ikileştiren, bir davaya bağlandığı anda o davayı, kendine döndüğü anda kendini küçümsemesine yol açan hu çifte deneyime bağlayacağım. Düşüncesindeki bu yarılma yüzünden Fransız aydınlanmacılarının şahsında akli düşünceyi, felsefe ve romanı alkışlamasına rağmen sıra bu ülkeye geldiğinde, bürür bunları bir maraz ya da düpedüz gevezelik sayacak, her şeyin doğrudan doğruya mukaddeslerin emrine verilmesini savunacaktır Meriç. İkileşmenin ortaya çıkması için coğrafyanın değişmesi. Batı dan Doğu'ya kaymamız da şart değil, Osmanlı'yı eril bir kendine yeterlik anıtı olarak yüceltirken, aslında daha yücelttiği anda ondan ilkel bir kahramanlar toplumu yaratıyor olması da boşuna değil. Söze ihtiyacı olmayan, tereddüde tenezzül etmeyen, roman gibi ucuz ifşalara gönül indirmeyen ilkeller ordusu; "nal sesleri", "tekbir sedaları", ' kan kokusu", "güneşin sert şarabı ile azgınlaşan iştıhalar"[xxxvn] gibi ifadelerle aynı anda hem yüceltilen hem de alçaltılan bir kahramanlar ordusu; "kılıcından kelle damlayan" bir soylu vahşi: Osmanlı budur Meriç'in gözünde. Akıl zaten 'cücelerin silahı"dır; "düşmanlarımızın Tanrısıdır; biz devlere olsa olsa kılıç, bir de iman yaraşır.[32]

Gergin uçların birbiriyle konuşmasının doğurduğu bir değişimden çok, değer verilenle değersizleştirilenin sürekli yer değiştirmesinden oluşan, gerçekten de savrulmalarla şekillenmiş bir düşünce Meriç'inki. Çünkü orta yerindeki yarılma olgunlaşmaya değil, ancak savrulmaya izin veriyor.

Batı aynı anda hem zorba hem kâmilse, bu ülke de aynı anda hem mağdur hem ilke], hem mukaddes hem vahşi olmalıdır, Meriç'in "Osmanlı mucizesi’yle ilgili yazdıklan yalnızca bir zamanlar hayranı olduğu şeyleri sonra değersizleş- tirdiğini gösterdiği için değil, değersizleştirdiklerini daha

değersiz-leştirirken yücelttiği, yücelttiklerini daha yüceltirken değersizleş-tirdiğini göstermesi bakımından da önemlidir, Bu tilke aydınlarını içinde yaşadıktan toplumu "doğulu" diye küçümsedikleri için eleştirir; ama kendi soylu vahşi anlatısı da yüceltmeyle küçümseme arasında savrulmaya mahkûmdur. Aynı Osmanlı'dan yine cinsel imalarla şöyle sözcdebiliyordur örneğin: "Dünyaya açılmayanların kaderi sabahtan akşama kadar istimnadan [oluzbir çekine] ibarettir. "[xxxvm] Bu anlatı kalıbında eril kendire yeterliğin, sabahtan akşama kadar kendi kendini doyuran erkek imgesine dönüşüvermesi an meselesidir. Ayna bir kez daha Balı nın aynası; aynada görülen bütün soylu-laştırma çabasına rağmen açıktan açığa küçümsenen ilkeldir. Kesip biçmekle yetinen, imandan başka sermayesi olmayan, kılıcından kan damlayan, maslürbasyondan ilişkiye mecali kalmamış ilkel adam. Yüceltirken, tam da yücelttiği anda alçaltıyor, sonunda kendi gözünde bile çoklan alçalmış bir yüceye; azgınlık, seviyesizlik vc yobazlıkla özdeşleşmiş bu alçak-yüceye sahip çıkmak zorunda kalıyordur Meriç.

Meriç'in Avrupa'yla yaşadığı "marazi aşk-nefret ilişkisinden. Batı yı "ibresi gocunmayla tapınma arasında sürekli gidip gelen bir 'ayna ilişkisi' olarak yaşadığından söz ediyordu Orhan Koçak.[xxxix] Burada aşkın daha ortaya çıkar çıkmaz nefrete dönüşmesine yol açan şeyin Avrupa'yı bir türlü fethedemiyor olmanın verdiği yetersizlik duygusuyla iç içe geçmiş bir kadınsılaşma endişesi[3]* olduğunu söyleyeceğim. Erilliği yitirme, Meriç'in ünlü deyişiyle "virilite"yi kaybetme korkusu. Yine Meriç’in sözcükleriyle bir "çıtkırıldım|laşma|", bir "nanemollallaşma]bir "nazenin[leşme]" endişesi. Bir "ırz tes

limi" korkusu. Bütün hu izlekler ısrarla tekrarlanır çünkü Meriç'in yapıtlarında. Ama daha da önemlisi, bu endişenin Meriç'in topluma, kültüre, edebiyata ya da siyasete yönelik eleştirilerinin temel ölçütüne dönüşmüş olmasıdır. Avrupa'yı "kaypak, dişi, hasta kavramlar" ürettiği için eleştirir örneğin; sevmediği yazarları hadımlıkla, nazeninlikle, nanemollalıkla suçlar Onun gözünde Nurullah Ataç "hadımlar edebiyatının akıl hocası"; Ümit Yaşar "hadımlar" şairi, "virilite "si olmayan sınıfın "virilite"si olmayan şairi; Celâl Sahir "Kadiköy nazeninlen"nin şairi, "kemiksiz, adelesiz bir salon züppesi"dir.

Bu endişelerin yalnızca Meriç'e özgü olmadığını, bugün dc birçok yazarın cümlelerinde, üstelik bu kadar açık sözlü olmadan, dahası ilginçliğini çoktan yitirmiş klişelerle tekrarlandığını biliyoruz. Mağdurluğun ister dinsel ister ulusal vurgularla olsun pekâlâ bir iktidar silahı olarak kullanıldığını da. Yine de Meriç'le ilginç olan yalnızca milli endişeyi cinsel endişenin terimleriyle anlatıyor olması değil, aynı zamanda kendisinin de bağlandığı değerleri, bir bakıma kendisinin o değerleri önemseyen yanını bir kadınsılık alameti olarak saf dışı bırakıyor olduğunu okuruna açıkça hissettirmiş olmasıdır. Evet, "kılıcından kelle damlayan akıncılar"ı, "nal sesleri"ni, "kan kokusu'nu yüceltiyordur Meriç; oysa kendisi bir savaşçı değil, bir düşünce adamıdır: ’ Kimi başında taçla doğar, kimi elinde kılıçla. Ben kalemle doğmuşum." Zaten endişe de en çok burada devreye girmiyor mu? Balzac çeviren, Balzac gibi yazmak isteyen, Dosto- yevski'den zevk alan, kozmopolit bir kültürden beslenen, nihayet kılıç değil kalem kullanan "dişil" yanı belli ki onu rahatsız ediyordur. Dahası kendi roman seven, Avrupa edebiyatına hayran, şüphe ve tereddüt eden yanını sanki bir efemineleşme olarak yaşıyor, ka- dınsılaşırım korkusuyla hu kez karşı uca, en kaba taraflarıyla savunulmuş bir erilliğe, kaba güce, kabadayılığa savruluyordun

Yazıda mağluplukla erilliği, mağdurlukla "gür, erkekçe bir isyan çığlığı'nı ısrarla yan yana getiriyor olmasının nedenlerini de burada aramalıyız. Fransa'da çıkan *Nouvelles Litteraires’ı* neden beğenmediğini anlatırken "renksiz, kokusuz bir gazete.

Usaresi yok.

erkekliği yok." diye yazar. Yazıda şahsiyetle ilgili söyledikleri de farklı değil: "Şahsiyet celadet [yiğitlik] demektir,

kabadayılık demektir."[3]" Belli ki dilde "usare"den kastettiği okuru fethetme, bozma ve dölleme kudretidir. Avrupa'nın kadın, Devlet-i Aliye'nin (ya da "bu ülke"nin) erkek olduğu Avrupalılaşma anlatılarındaki "ırz teslimi" deyişi bizi yanıltmasın. Çünkü burada zillet başından bu yana erkeğin haysiyet kaybından, efemineleşmesinden, "viriliıe” ve "zürriyet"i yitirmesinden kaynaklanan bir ırz teslimi olarak düşünülmüştür. Yine de buradaki erillik kaybının aynı zamanda bir narsistik yara olarak yaşandığını, ama narsistik yaranın da hep bir erillik vurgusuyla onarılmaya çalışıldığını

unutmayalım. Kendini ınağdur hissettikçe erilliğe, erilliğin daha sert, daha kailli biçimlerine savıuluyor. sanki kadınsılıkla özdeşleştirilmiş bir mağlupluğu dengeleyebilmek uğruna bu kez kan kokusuna, azgın iştahlara yöneliyor gibidir Meriç. Batı'yla mücadeleyi "dürüst, erkekçe bir kavga", bir "erkekçe dövüşme" olarak tarif ederken erilliği bir haysiyet problemi olarak görüyor, ama haysiyeti de erillik savaşında alınmış bir mağlubiyetin sözcükleriyle düşünüyordur: "Kamusa uzanan el namusa uzanmıştır. ”[3!]

Ne kadar etkili olmuştur, tam bilemeyiz. Yine de buradaki efemineleşme korkusunun dile getiriliş biçiminde, en azından "meşum bir damga" olarak algılanmasında kendi kişisel korkularının da mutlaka payı var. "Küçükken ibne diyecekler diye korkardık," diye yazmış günlüğüne: "Hatay'da herkes ibneydi. Bu meşum damgadan kurtulan tek insana rastlamadım."[3›]

4

Burada yazının tansiyonunu biraz düşürmek isliyorum. Meriç'in cinsel imalarla yüklü, abartılı, bol benzetmeli üslubunun söylem analizine verimli bir alan sunduğu açık. Yine de yalnız Meriç'i değil, bugün bile birçoğumuzu etkileyen çifte bağlanışı anlamak için Meriç'i sıkıntıya sokan gerilimlere daha içerden bakmaya ihtiyacımız var. Bunun için de Meriç'in yine karşıt duygularla bağlandığı, hem sığındığı hem ile uzaklaşmak istediği "fildişi kule"ye uğramak iyi bir yol olabilir.

Türk edebiyatında "fildişi kule" kavramını tutkuyla sahiplenen kişinin, sanatın "şahsi ve muhterem" olduğunda ısrar eden başka yazarlar değil de Cemil Meriç olması şaşırtıcı gelebilir. İlk kez Saint Le-Beuve'üıı Vigny'yi övmek için kullandığı "fildişi kule" (ya da "sırça köşk") kavramı zamanla olumsuz bir anlamda, yazarın dünyadan mağrur bir kayıtsızlıkla uzaklaşmışlığım anlatmak için kullanılmaya başlamıştı. Bir yazarın fildişe kulede yaşadığını söylemek, onun başkalarını ilgilendiren gerçeklerden uzak kalmayı seçtiği, kibirle kendi dünyasına çekildiği anlamına gelir; hatta çoğu zaman bir züppelik imasını içinde taşır. Çoğu muhafazakâr yazar gibi Meriç de muarızlarına yönelttiği eleştirileri "toplumdan kopukluk". "nazeninlik", "çıtkırıldımlık", "züppelik" gibi suçlamalar üzerine kurar. "Fildişi kule"yi yazılarına başlık seçecek kadar sahiplenmiş olması bu bakımdan yadırgatıcıdır. Ama Meriç'in kuleye yüklediği anlam da tezatlarla

doludur. Her şeyden önce kıyıcı dünyadan korunmak için sığınılan liman, mukaddes irfanı kalabalığın kirinden koruyan hisardır Meriç'te fildişi kule. Gerçekten de irfanın kutsallığı üzerine, kapıları yalnızca dâhilere açık bir "has bahçe", bir "ulular bezmi" olduğu, bir mabcd ya da türbe gibi ziyaret edilmesi, bir kutsal emanet gibi korunması gerektiği üzerine sayısız cümleyle doludur yazılan. "Bezirganlar." evet yağmacılar, ama aynı zamanda avam mabede sokulmamalıdır.[xl]

Ama aynı zamanda olumsuz bir anlam da yüklenir Meriç'te fildişi kule. Unutmayalım ki yalnızca "harcıâlem"in değil, aynı zamanda "kozmopolit'in de eleştirmenidir Meriç. Bu yüzden de "kavgadan kaçanlar' ı. "davasız sanat meczuplan"nı, "nazeninler"ı barındıran bir miskinler tekkesidir onun gözünde fildişi kule. Aynı çifte bağlanış burada bir kez daha kendini hissettirir. Sanki fildişi kuleye mi çekilsin, dışarıya ateş hattına mı çıksın, tam karar verememiş gibidir Meriç. Daha doğrusu aynı çifte dinamik sanki onu kuleye sığındığında aleş haltına çıkmaya, ateş hattına çıktığında bu kez kuleye çekilmeye zorluyor gibidir. Farklı dönemlerinde yazdığı yazılardan değil, aynı kitaptan. *Bu Ülke* den örnek verelim: "Aydınlanmak için yan, aydınlatmak için değil." Şu da aynı yerden: "Bana sorarsan kütüphanene dön, yani kilap öl. Aydınlan ve aydınlat." Ama düşünce tezini ortaya koyar koymaz sanki kaçınılmaz bir sarkaç hareketiyle karşı uca savruluyordun Fildişi kule "dâvâsız sanat meczuplarını barındıran miskinler tekkesi"dir.[41]

Bu Ülke deki "miskinler tekkesi" benzetmesi 1947 gibi erken bir tarihte yazdığı "Fildişi Kule Efsanesi"nde de vardır: "Fildişi kule, ikinci harp sonu dünyasında dâvâsız san'at meczuplarını barındıran bir miskinler tekkesidir... Vatandaştan günün çetin kavgalarında yer alırken yıldızlara serenat besteleyen bedbahtın adı: savaş kaçağıdır... Fikir ve sanat adamının yeri: fikir ve san'at kavgasının ateş hattıdır." Sanatçı bahtiyarların değil, mustariplerin yanında yer almak zorunda olduğuna göre, yeri sanat kavgasının ateş hattı olmalıdır. *Bu Ülke*'de bir kez daha bu sefer sanatçı değil, aydın için tekrarlar: "Aydının görevi, fildişi kulesini yıkarak bu mazlum kitleyi muhabbetle bağrına basmak, acısını anlamağa çalışmak."*[12]

Meriç'in fildişi kule ile aleş hattı arasındaki savrulmaları aslında deha ile kalabalık arasındaki savrulmalarının izdüşümüdür. Dehaya güzide" olana, "büyük adam"lara, kaderi anlaşılmamak olan "muhteşem ve münzevi

yıldız"lara, "Tanrı gibi tek ve benzersiz" olana, "anasız doğan ve züniyetsiz ölen" dâhilere ‘[3]) oları düşkünlüğü, ayaktakımına ve orta malına karşı Nıetzsche'vari öfkesi, nihayet sanatçıyı bir ruhani reis, bir resul olarak değerlendiren romantizmiyle on dokuzuncu yüzyıl Avrupa düşüncesinin bazı temel motiflerini tekrarlar Meriç. Gerçekten de on dokuzuncu yüzyılda Dostoyevski' den

Nietzsche'ye kadar birçok yazarda izlerini gördüğümüz deha tutkusu Meriç'i de etkisine almıştır. Düşüncenin değişim değerine indirgenmesine, dehanın "tuğla kadar değeri

kalmama"sına, nihayet; insanın nicelikle ölçülmesine ("İnsan, toplama çıkarmanın konusu olabilir mi?"[xh]) karşı çıkarken Dostoyevski'nin yeraltı adamını, "panayır yerindeki kalabalık"ı nefretle anarken, kalabalığı hem "sevimsiz, pis, ahmak Caliban" hem de ırzını teslim edecek bir kahraman arayan "şirret, azgın bir dişi” olarak tahlıayyül ederken Nietzs- che'nin Zerdüşt'ünü yankılıyor gibidir.[xln] Yine de burada on dokuzuncu yüzyıl düşüncc paradigmaları[xliii] kadar kendi kişisel tutkularının da bir payı olmalıdır. "Nietzsche'nin tunç bilekli, tunç yürekli insanüstü'sü", romantizmin bütün büyük maceraperestleriyle akraba olduğunu düşündüğü bu "tunç bakışlı, mermer yürekli ve çelik pazulu insan azmanı"[xliv] bir ego-ideali olarak Meriç i çoktan buyruğuna almış gibidir. "Bir kanat darbesiyle Olemp’e, bir kanat darbesiyle Himalayalar’a uçmak”tan söz eder ömeğin; kendini "Olemp'e giden adam" olarak anlatır; Prometheus gibi çilekeşlerle, yığınlar adına çile çeken, ilk günahın kefaretini ödeyen İsa figürüyle ("İsa ile çarmıha gerilmek isterdim"[xlv]) özdeşleşir. "Çağdaşlarıma bakınca Lillipur'lar ülkesindeki Güliver gibi kendimi tanrılaşmış hissediyorum... Deliyim ve dâhiyim,"[xlvi] diyor *Jurnal’de.* Ama bu deha olma isteğinde Nıelzsche'nin Zerdüşt'ününkini ("Ben bu kulaklara göre ağız değilim") hatırlatan bir kalabalık nefreti de yok. değildir. Şu cümle *Jurnal’ilsn:* "Hayatım katır ahırında serenat vermekle geçti. Vc domuzları mukaddes kitaplarla besledim. Ve itleri kalbimle." Şu da: "Kime yazıyorsun bu mektubu? Elinde hiçbir adres yok. Domuzlar kutsal kitaplarla beslenmez." Kılavuzların sesinin "çılgın kahkahalar arasında boğulma"ya yazgılı olduğunu da ısrarla vurgular Cemil Meriç.[xlvn]

Kalabalığı aydınlatma isteğiyle avam nefreti, mustariplerin yanında yer alma arzusuyla harcıâleme katlanamıyor olması Meriç'i gergin bir halat üzerinde yürümek zorunda bırakmıştı. Burada gerginliğin yine bir cinsel endişe olarak yaşandığını, en azından düşüncenin bir uçtan diğerine savrulmasında bunun önemli payı olduğunu bir kez daha vurgulamak istiyorum. Çünkü savrulduğu, hemen ardından uzaklaştığı her iki ucu da

kadınsılıkla özdeşleştirir Meriç. Yapıtlarında kadınsılık aynı anda hem azgın yığınların, şirret ve kaypak ayaktakımının, ırzını teslim edecek bir zorba arayan şuursuz ve miskin kalabalığın, hem de kalabalıktan uzaklaşan kozmopolit aydınların, efemine züppelerin, nazenin salon münevverlerinin özelliğidir. Şu cümle onun: "Yığın kadındır. Irzını teslim edecek bir zorba arar. Çobansız rahat edemeyen kaz sürüsü."[31] Ama şu cümle de: "Aydın kadın gibidir, hercai, kaprisli, tembel. Plekhanov Klcopatraya benzetir efendiciğimi. Azgın iştihalan vardır."[xlvm] Entelektüelleri hem "nazeninlik"le suçlayan hem de "mahalle aralarında ihtiyar gulamperestlere iffetini sunan, her mezellete [zelillik, alçalma, horlanma] önceden razı bir ahlak ve idrak düşkünü"*[1] olarak tanımlayan da odur. O halde kadına yüklenen bu çifte özellik, azgınlık ve nazeninlik burada iki farklı korkuyu tanımlamak üzere aynı anda devreye girer. Kalabalık azgınlığı, şuursuzluğu ve miskinliğiyle kadınsıysa,

aydınlar da nazeninlikleri, efeminelikleri ve zelilliğe

yatkınlıklarıyla kadınsıdır. Meriç'in "kart fahişe"den "kanlı alüfte"ye. "metafizik orospu"dan "düşünce jigololan"na cinsel metaforlarla dokunmuş cümlelerinde hep bu çifte korku kıpırdar. Azgın kalabalık tarafından yutulmamak için fildişi kuleye kapanacak, ama kuleye kapandığı anda

nazeninleşmemek içir yeniden kalabalığın arasına, ateş hattına geri dönecektir. Çünkü düşüncesinin kozmopolit köklerine rağmen, "insanlardan kopuşun yeni bir şekli" saydığı

kozmopolitliği efeminelikle ("kozmopolitin efemine bilek-leri")[xlix] suçluyordur. Kendini tanımlarken sık sık kullandığı "münzevi" sıfatını da muhtemelen alttan alta savaş kaçkınlığıyla eşleştiriyordur Meriç: "Hayat

dışarıda. Kaçıyorsun, erkekçe çalışmaktan, yaratmaktan, dövüşmekten kaçıyorsun."[1]

Çifte korkudan söz etmiştim. Meriç'in romanla, felsefeyle, şüpheyle olduğu gibi fildişi kuleyle ilgili çelişik düşünceleri de bu korkunun emrindedir. Aynı anda konuşan, biri diğerini kışkırtan iki ses. Bir yandan Voltaire gibi "fildişi kulede süslü mısralar avlayan yarı mistik bir sanat züppesi değil, kulağını sınıfının nabzına dayayan bir kavga adamı" olmak istiyor. Diğer yandan yaşadığı iklimin cihangir bir burjuvazi yetiştirmediğinin, bu ülkenin "gecekondu burjuvazisi"nin ona bu fırsatı tanımayacağının farkında. "Gürbüz çocukların ana kamında boğulduğu" bir ülkede, aslında bir türlü tam sevemediği "bu ülke' sinde tıkanmış kalmıştır Meriç. Coğrafi kader dâhi olabilecek çocuğunu sıradanlığa mahkûm etmiş, biyolojik kader gözlerini almıştır. O çok sevdiği kanatlar bu kez burada, kendi hüsran hikâyesini anlatmak üzere devreye girer: kanatları

kırıldığı için "’Ben’ine zincirlenmiş", dünyanın dışında yaşamak zorunda kalmış, "ben'in diktatörlüğünde", o çok yücelttiği mabede giremeden, mabedin kapısında kalakalmıştır.

Fildişi kulenin, kendisinin hem bir liman hem bir hisar hem bir miskinler tekkesi olarak düşündüğü fildişi kulenin, Meriç'te bu üç anlamı birden kuşanan bir yeraltına, belki en açık biçimde Meriç'i, ama yalnız onu değil, bu ülkenin birçok yazarını tutsak almış Dostoyevski'vari bir yeraltına dönüştüğü yer de burasıdır.

5

Cemil Meriç'e son defa, bu kez Dostoyevski'nin açtığı kapıdan bakmaya çalışacağım. Dostoyevski'nin dünyasını genç yaşta okuduğu *Suç ve* Cezayla tanımış, Raskolnikov'dan etkilenmiştir Meriç. Mar- meledov un ünlü sözlerinden de. "Yoksulluk bir suç değildir," diyordur orada Marmeledov, "ama sürekli yoksulluk bir suçtur. Çünkü ben alttaysam ve dışlanmışsam, ilk önce kendi kendimi aşağılamaya hazırımdır."

Meriç'in Dostoyevski'ye olan ilgisinde, felaketlerin en büyüğü olarak gördüğü dışlanmışlığının, gençliğinde kendini "sürünün terk ettiği hasta koyun" olarak hissetmiş olmasının mutlaka payı vardır. Osmanlı

İmparatorluğunun güç kaybetmesi üzerine Rumeli'den Arapların çoğunluk olduğu Reyhaniye'ye göçmüş bir Türk ailesinin çocuğu, kendi anlatımıyla "horlanan göçmen çocuğu"dur Meriç. Dışlanmasında yalnızca göçmen olmasının değil, I Iatay'da Müslüman Araplar arasında Fransız kültürüyle yetişmiş olmasının da payı vardır. Merkezden taşraya, imparatorluktan ulus-devlete doğru yaşanan değişimi bir zulüm olarak yaşamış, kendi anlattığına göre itilip kakılmış, düşman bir dünyada dostsuz büyümüştür: "Daima başka, daima yabancı... Hasla bir gurur, pencerelerini dış dünyaya kapayan bir ruh..."

Bir kasaba kerhanesinde etrafındaki erkeklerin "cihangirane tavırları" karşısında yaşadığı eziklikten söz eder *Jurnal'ûe.* "O" diye söz ettiği kendisi: "Bu kasaba kerhanesi onun için bir gurur yarası. Kendini etrafındakilerden küçük görüyor. Onların kadın karşısındaki cihangirane tavırlarını kıskanıyor. Nelerini kıskanmıyor ki? Bayağılıklarını, kötülüklerini, kabalıklarını.

Sonra... yediliklerini kıskanıyor. Hepsi bu toprağın hayvanı. Bu toprağın harcı. Hiçbiri iğreti değil, hiçbirinin kafasıyla dünyası arasında uçurum yok. Hepsi bir zincirin halkası. Yalnız o köksüz, o kopmuş, o başka."[36] Sanki *Budala'da* Mışkin, biraz İppolit, biraz da Ganya konuşuyor. *Jurnallerinde* sık sık "mezelletin acı şarabı"ndan, "humiliation'dan (aşağılanma) söz etmesi de tesadüf değil. İlk şiirlerini "Fırsat Yoksulu" adıyla yayımlaması da.

Meriç'in sonraki yıllarda Dostoyevski'den uzaklaştığını biliyoruz. Bu uzaklaşmada, *Bir Yazarın Günlüğünü* okuyunca yaşadığı hayal kırıklığının ("karşımda geniş düşünceli bir fikir adamı değil, 'lâbis-i libâs-ı katran? [kapkara giysiler giymiş] bir keşiş vardı"[h]), Manc'ın etkisiyle mistisizmden soğumasının, Dostoyevski'nin nedamet getiren kahramanlarını fazla Hıristiyan bulmasının, nihayet Balzac'a duyduğu hayranlığın payı vardır. Ama yıllar sonra *Karamazov Kardeşleri* okuyunca Dostoyevski'yi bir kez daha keşfeder Meriç. Babalarla çocukları arasındaki uçurumu deşen, iblisle Rab- bin insan ruhundaki mücadelesine yer veren, pespaye eğilimlerle üstün emelleri iç içe anlatan romandan etkilenmiştir. Bir kez daha Dostoyevski üzerine, bu arada Dostoyevski'nin Rusya'yı ancak dinin kurtarabileceği inancı üzerinde düşünür. "Biz Balzac'tan fazla Dosto'ya

yakınız" sonucuna varır. Yakın bir dostuymuş gibi "Dosto" diye söz ettiği Dostoyevski'yi büyük kılavuzlarından biri olarak niteleyecektir artık.[lu]

Dostoyevski yalnızca Meriç’in kendisi için değil, iki uç arasındaki savrulmalardan yapılma düşüncesini anlamak isteyenler için de iyi bir kılavuzdur. Tıpkı Dostoyevski kahramanları gibi Meriç de horlanmışlığın acısını bir gurur yarası olarak yaşamıştır. Ama daha önemlisi, tıpkı Dostoyevski'nin sıradanlıktan nefret eden mağrur kahramanlarında olduğu gibi Meriç'te de bu acı bir deha olma özlemiyle iç içe geçmiştir. Bu bakımdan Dostoyevski'nin anlattığı yeraltı trajedisini sanki "bu ülke"sinde sahneliyor gibidir Meriç. "Yeraltı trajedisi" derken, kahramanın yüksek tahayyülleriyle imkânlarının darlığı, etkisinde olduğu büyük fikirlerle sosyal haritadaki yetersizlik konumu, büyük hayalleriyle dilenci muamelesi görecek kadar sefil olması,

Meriç'in kendi deyişiyle "muhteşem bir yıldız" olma arzusuyla "fırsat yoksulluğu" arasındaki uçurumdan söz ediyorum. Bu trajediyi Türkiye'de çok az yazar Meriç kadar derinden yaşamış, daha doğrusu yeraltının çatışmalı dinamiğini bütün yalanları, ama aynı zamanda yalansızlığıyla, büyük bir açık sözlülükle ortaya koymuştur. İçine "bütün sevgilerini, bütün kinlerini" koyduğunu söylediği günlükleri bize arzu ve hüsranlarıyla ilgili fikir vermenin ötesinde muhafazakâr tepkinin içerdiği tıkanmayı, bu tıkanmanın yalnızca fikirsel içeriklerini değil, aynı zamanda duygusal dinamiğini de ortaya koyması açısından gerçekten eşsiz bir kaynaktır. Bir yandan fikirler dünyasını fethetme, ulular bezmine katılma arzusuyla yanıyor; diğer yandan "Ben dünyaya gelişiyle gelmeyişi arasında hiçbir fark olmayan fanilerden biri miyim?"[lm] diye soracak kadar değersiz kendi gözünde. Bir yandan "düşünce fatihi", "fikir prensi", "kelimeler dünyasının sultanı" olduğuna inanıyor; 'ben edebiyata sürünerek girmedim, prens olarak girdim, şövalye olarak girdim ve Palas Athena gibi zırhlarımla doğdum" diyebilecek kadar soyluluğundan emin. Diğer yandan hayatında hiçbir fevkaladelik olmamasından, bu hayatın "önemsiz hayal kırıklıkları, gerçekleşmemiş rüyalar, yerine getirilmemiş projeler'den ibaret kalmış olmasından yakınıyor. Kendini bir gölge tiyatrosunda zaman perdesine tek bir kez akseden, oyuna katılamadan, alkışlanmadan geçip giden bir kuklaya, "hiç yarımadan küflenen, kırılan ve atılan bir petrol lambası" na benzetiyor. Dahası, itilip kakılan bir hayvana: "Boyuna tekmelenen köpeğin ürkekliği,

isteksizliği, insandan kaçışı. Bu duygunun boğazıma sarıldığı, boğazımı tıkadığı anlar var.." Şu cümle *dejurnnl'dev.:* "Ren sakit bir hükümetin banknotları gibi değerleri hiçbir işe yaramayan zavallı bir insanım. Sokaktaki herhangi bir serseriden dalıa zavallı... Ben zavallı bir Don Kişot'um. Ebediyeti fethetmek gibi bir ümidim de yok." Şu da: "İktisaden kapıcıdan aşağıyım. Şöhretim evimin sınırlarını aşmıyor."[liv] Bir yandan fatih, dâhi, prens; diğer yanda sokaktaki dilenci kadar zavallı. Aynı anda hem fatih hem tekmelenen köpek, hem muzaffer hem ezeli mağlup, hem prens hem parya. Kendi deyişiyle: "Bir bakıma parya, bir bakıma

prens."[lv]

Aslında birçok bakımdaıı bir hüsran, bir "inkisar" (gocunma) anlatısıdır *Jurnal.* Büyük hayallerle İstanbul'a gelmiş, büyük kentte dışlandığını hissetmiş, tam Fransa'ya gidecekken İkinci Dünya Savaşı çıktığı için Türkiye'de kalmıştır Meriç. Edebiyat dünyasına ilk adımını attığında yaşadığı nasipsizlik duygusu sonraki yıllarda katlanarak artmışa benziyor. Başlangıçta yazmak kanatlanmak için bir fırsatmış gibi görünürken, arzularını kamçıladığı, ama kanatlarının başkalannınkine göre zayıf olduğunu gösterdiği için sanki tıkanmayı daha da katlanılmaz kılmıştır. Yahya Kemal'i, Ahmet Haşim'i, Nazım Hikmet'i, Necip Fazıl'ı aşamayacağını hissedince şiir yazmayı bırakıp düzyazıya yöneldiğini söyler. Balzac'a olan hayranlığın ardında bile, yolunu onun tıkadığı duygusu kıpırdıyordun "Balzac'ı tanımasam romancı olmak isterdim." Yine de onu en çok ümitsizliğe düşüren daha yakınındaki biri, Yakup Kadri olmuştur. "Sodom ve Gomore', 'Hüküm Gecesi', 'Kiralık Konak' ve 'Panorama'.. hepsi de erişemeyeceğimiz kadar yüksek birer üslup, birer bilgi, birer düşünce zirvesi olan bu kitaplar kıskanç, ezilmiş taşra delikanlısını ümitsizliğe düşürdü. Yakup imtiyazlı idi. Ben onun bulunduğu zirveye tırmanamazdım. "[lvi]

Edebi hayalleri zirveye tırmanamayacağı sezgisiyle baştan kırılmıştır, ama düşünce hayatının da çok farklı olduğu söylenemez. Hint kitabını yazar; bir türlü bastıramaz: basılınca da ses gelmez. Kendisi için "hatırlanmasından utanılan, gayrimeşru bir çocuk, hayırsız evlat, sarsak bir kızkardeş gibi bir şey "e dönüşmüştür kitap. Dünyaya attığı kememin kimseyi yakalayamadığını, mektuplarının sahibini bulamadığını anlatan hüsran

cümleleriyle doludur *Jurnal.* "Her hangi bir Batı ülkesinde büyük bir fikir adamı, bir teorisyen olabilecekken)" daha azına razı olmuş, sonunda fetih rüyalarından vazgeçerek ("Cihangirlik rüyaları görmüyorum artık."[0]), kendisinin de trajik saydığı bir mağlupluk konumuna çekilmiştir. O zamana kadar hep başkalarına (Hilmi Ziya'ya, Rıza Tevftk'e) yakıştırdığı "mabede giremeyen adam" sıfatını kendisi için kullanıyordur artık: "Mâbede girmeyen adam, boşuna

pencerelerden içeriye bakma!... Bir harem ağası hizmetine baktığı kadınları ne kadar tanırsa, sen dc kitapları o kadar tanırsın. Bir harem ağası veya bir esir tüccarı."[lvn]

Dönüp dolaşıp aynı mecaza, kadınlarla bir arada olmasına rağmen onları fethedemeyen, erilliğini çoktan yitirmiş harem ağasına varır Meriç. Aslında kendi nasipsizliğini de birçok yerde benzer cinsel mecazlarla dile getirir. Hayallerinin şehri Paris'i fatihini bekleyen bir bakireymiş gibi anlatır; ama fethedemeyeceğini anlayınca "onun bunun kucağındaki kart orospu"ya, "rezil bir bar kızı' na dönüştürüverir. Benzer bir çifte deneyimi İstanbul'la ilişkisinde de yaşamıştır. Büyük bir açık sözlülükle yazar: "İstanbul milyonlarca kadınından hiçbirini vermiyordu bana."[lvm]

Meriç'in mazlumluk anlatısında büyük şehir (ya da Avrupa) kadın, büyük şehre (ya da Avrupa'ya) yenik düşmek kadınsılaşmak olarak anlatılmıştır. Ama tehlike yalnızca taşraya çakılı kalmak da değil. Azgın kalabalıklar içinde erimek, fildişi kulede mahsur kalmak, kozmopolitleşmek: hepsi ayrı ayrı biçimlerde hep aynı korkuyu ateşliyor, yüzünü nereye dünse karşısına hep aynı dişil lehlike dikiliyordur.

6

Modernleşmenin "bu ülke" yakarını içine sürüklediği yeraltı

dinamiklerini bütün açıklığıyla sahnelediği, oradaki mağlupluk anlatısının nasıl eril bir güç söylemine dönüşebileceğini gösterdiği, nihayet mustariplik vurgusunun nasıl eril-muhafazakâr eleştirinin temel bileşenlerinden biri haline gelebileceğini gösterdiği için önemlidir Meriç'in yapıtları. İç dünyanın "anlaşılmamaktan, kendini gizlemekten ve bir liman gibi sığınmaktan daha çok genişlediğini]"[lix] söylüyordu. Üslubundaki yoğun

şiirselliğin nedeni de bu genişleme arzusu olmalıdır. Ama başkalarınca anlaşılmadığı duygusunun bazen insanı genişletmek şöyle dursun nasıl tıkadığını, "soyluyum, ama fırsat yoksuluyum" duygusunun -kendi başarısızlıkları üzerinde düşünürken hep başkalarının imtiyazlarına takılıp kalmanın- yazarı nasıl acılaştırabileceğini bütün yönleriyle sahneleyen de yine o olmuştur. Kendini "eğilmeyen bir mağlup" olarak tanımlamasındaki ısrar anlaşılabilir. Ama mağlupluktan gurur, gururdan zafer ("Ben de gururumla muzafferim, imanımla muzafferim... "[lx]), mazlumluktan kutsallık çıkartması[lxi] yalnızca bu dünyanın bahtiyarlarına değil, bahtiyarlığın kendisine cephe almasına, mutsuzluk, fikriyle mutlu ülrnasıııa da yol açıyor. Ama hepsinden önemlisi "bu ül-ke"yi sanki yekpare bir varlıkmış gibi savunmasına da neden oluyor. Meriç' in durduğu yerden baktığımızda Doğu'ıuun kendi içindeki "doğu "lara nasıl hükmettiğini, "bu ülke "nin muktedirlerinin nasıl muktedir olduğunu, mağdurun kendi mağdur edilmişliğinde nasıl başkalarını mağdur etmesini meşrulaştıracak ideolojik içerikler bulduğunu anlamamız imkânsızdır. Bu ülkedeki mağdurların gerçeğini başka ülkelerin mağdurlarınınkiyle ilişkilendirmek; bu büsbütün imkânsızdır.

Horlananların, her şeyini kaybedenlerin, mukaddesleri çiğnenenlerin sesini "şuuraltının çığlığı" olarak önemsedi; bastırılmışın geri dönebileceğini umdu; ama bastırılmışın geri dönerken nereye nasıl geri döndüğü üzerinde hemen hiç durmadı Cemil Meriç. Bu yüzden "bu ülke"yi yükseltmeyi amaçlayan düşüncesi yalnızca yabancı düşmanlığına değil, mağlup Osmanlı’nın, susturulmuş İslam'ın, yağmalanan Doğu'nun. mağdur taşranın, nihayet dünyanın tüm "makhur ve mağlup kavimleri"nin acılarını istismar eden bütün dini-milliyetçi-ırkçı iktidar taleplerine de ardına kadar açıktır.

Yazının başında sözünü ettiğim "kanatlı üslup"a dönersem.

Bir yazısında bir çevirmeni eleştirirken Baudelaire'in "dev kanatları yürümesine engel oluyor" dizesine başvurur Cemil Meriç. Aynı şey kendi kanatları için de geçerli. Mağlupluğu şahlanan bir üsluba tercüme etmekteki ısrarı, bu ülke insanının yaralı gururunu daha da kanatmak üzere çatılmış üslubu, Osmanlı’nın parçalanmış mührünü yazıya son kez vurma isteği, cümlelerindeki coşkun belagati ateşleyen fetihçi güç söylemi, isyanı daima "gür ve erkekçe" bir çığlık olarak anlaması, nihayet acıyı bir evrensel ilkeye

dönüştüren söylemi. Hemen her yazısında ısrarla taktığı bu dev kanatlar düşüncesindeki gerilimlerin hakkını vermesini engellemekle kalmıyor, "murdar bir

olarak yorumlar. Burada ilginç olan, avamdan hiçbir zaman pek hoşlanmayan, "fildişi kule" tutkunu Cemil Meriç'in mazlumluk söylemini bu kez haksızlığa uğramış bedbaht "deha" üzerinden üretiyor olmasıdır.

hal'den muhteşem bir maziye kanatlanma'yı başka her şeyden fazla önemsediği için mazlumluktan zafer, aczdcn gurur, mağdurluktan heybet türetmesine de yol açıyor.

Oysa o da biliyor olmalı. Üslup tek başına dünyayı değiştirmez. Olsa olsa bu dünyada susturulmuş olanın sesinin hepten unutulmasını engeller. O sesin içindeyse muhteşem olan değil, hemen her zaman ancak yasla anılabilecek, çünkü geri getirilemeyecek içerikler vardır. Eğer mazlumu baştan muzaffer gösteriyorsa üslup, yalnızca gerçeği perdelemekle kalmaz, sahibini şimdiden zalime borçlandırmış demektir. Adorno'dan daha iyi anlatmak imkânsız: "Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta, onları mazlumlaştıran şahane sistemin

yüceltilmesinden başka bir şey değildir."™

Yazarın Kibri

Bir Başkası Olarak Okuı

ille gerekli mı başkaları',M

Yazar için daima başkasıdır okur. İster tasasız, sıradan, anlayışsız okut olsun, isterse akıllı, sorgulayıcı, anlayışlı olanı, \azaı a metinin dama biı dışı olduğunu hatırlatır. Yapıt tümüyle o dışı gözettiğinde kendini "onlar"a, oradaki çıkar ilişkisine baştan teslim eder, müşterisine kur yapmaktan, onu memnun etmekten başka çaresi yoktur. O “dış" hu, yokmuş, önemsizmiş, yazar onsuz da yapabilirmiş gibi davrandığındaysa bu kez kibrine teslim olıa. "Onlardan etkilenmiş olduğunu, kendisinin de biraz onlardan yapılmış olduğunu görmezden gelecektir.

Yapıtın hep bakan, çöten. ayna tutan olduğunu söyleriz. Ama ya aynı zamanda görülen, görülmek isteyen, aynalanmaya muhtaç olansa yapıt?

AylakAdam'ı kahramanının intiharıyla bitirmek istemiş, fazla "dramatik" olur kaygısıyla vazgeçmişti Yusuf Atılgan. Onun yerine, C.' nin başkalarına bir şeyler anlatma umudunu hepten yitirdiği, kapılarını herkese kesin biçimde kapattığı bir sonu tercih eder. Şöyle biter roman: "Sustu. Konuşmak

lüzumsuzdu. Bundan sonra kimseye ondan bahsetmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı."

Bu cümlelerin yalnızca kahramanın değil, aynı zamanda yaratıcısının da duygularını dile getirdiğini düşünmek için birçok neden var. Biri, basit. Yalnızca C.'nin değil, Atılgan'ın da susmaya karar verdiği andır bu: roman bitmiştir. Yine de Atılgan'la yapılan söyleşileri okuyanlar, yazarın romanı bitirirken hissettikleriyle roman yayımlandıktan sonra söyledikleri arasında önemli bir fark olduğunu göreceklerdir. Romanı böyle bitirdiği için açıkça pişman olduğunu

söylüyordur Atılgan: "Şimdi olsa romanı bile bile 'anlamazlardı' sözcüğüyle bitirmezdim."

Yazdıklarının anlaşılmayacağını düşünmüş, kendini baştan savma eleştirilere, hatta düşmanca saldırılara hazırlamıştır Atılgan. Romanı başkalarına yönelik sert bir yargıyla

bitirmesinde bunun da payı olmalıdır. Oysa beklediğinden iyi eleştiriler almış, üstelik dönemin önemli ödüllerinden Yunus Nadi Ödülü'nde ikinciliğe değer bulunmuştur roman. O zaman romanının kibirli sonundan tedirgin olmuş gibidir Atılgan. *"Aylak Adam'ı* ciddiye alan, demek islediklerimi anlayan, tartışan, satırların ardını görebilen aydınlar olduğunu bilmek bana huzur veriyor," diyordur: "şimdi olsa romanı bile bile 'anlamazlardı' sözcüğüyle bitirmezdim. Bu sözcük ilerde bana bir tutamak, bir avuntu olacaktı. Artık içimde kuşku yok. Bundan böyle daha rahat, kendime daha güvenerek

yazacağımı sanıyorum."[lxn]

Atılgan'ın sözleri, kahramanın "anlamazlardı" yargısını en azından romanı yazdığı sırada kendisinin de paylaştığını gösteriyor. Zaten romanda C.'yi yazmayı deneyen, sonra da vazgeçen biri olarak anlatır. C.'nin bu kararında, yazmanın bir alışkanlığa, kendisinin de alışkanlıklarına teslim olmuş sıradan bîr insana dönüşeceği korkusu kadar, başkaları tarafından anlaşılmayacağı endişesi de rol oynamıştır. Tıpkı Atılgan'ın bir zamanlar yaptığı gibi[km] yazdıklarını yırtıp çöpe atar C. Başkalarıyla ilgili umutsuzluğunu da ilk kez o zaman dile getirir. Umutsuzluk kadar kibir de içeren, yazarın okuruna yalnızca dışarıdan değil, aynı zamanda yukarıdan da baktığını düşündüren sözleri şunlar: "işte üç haftaya yakın seslendiğini sandığı insanlar bunlardı, işini bilenler, sadaka vericiler, et alışverişçileri mi anlayacaktı onu?"

Atılgan'ın okurundun umut kesmesiyle ("anlamazlardı") sonraki pişmanlığı ("şimdi olsa romanı bile bile 'anlamazlardı' sözcüğüyle bitirmezdim") arasındaki farkı, Yunus Nadi Ödülü'nü almadan önceki ve sonraki ruhsal durumuyla açıklamak çok da ilginç değil aslında. Benzer durumlarda hep düşündüğümüz şeyler: Ödülü alınca kendine güveni gelmiş, baştaki uzlaşmaz tutumundan vazgeçmiştir yazar. Bu cümlcde doğru bir yan, ödüllere kendileri ödüllendirilene kadar karşı çıkan, ödülü alınca eleştiriden vazgeçen yazarlar yok mu? Elbette var. Ama yazarla okuru arasındaki gerginliği yalnızca buna, yazarın ödülleri küçümsüyor olmasını kendisinin henüz ödüllendirilmemiş olmasına bağlamak her ne kadar okur olarak bazılarımızın hoşuna giderse de kolay yoldan gitmek olur. Hasetten söz ederiz; karalama isteğinden söz ederiz; yazarın ulaşamadığını değersizleştirdiğini söyleriz; tartışma biter. Oysa yazar, kendine güvenini başkalarının ona verdiği ödül sayesinde kazandığında bile pekâlâ o ödülü küçümseyebilir; ona ödül verenlere, adına "ödül" denen değerlendirme aygıtına, o aygıtı ciddiye alan okura pek aldırmayabilir; aldırmazlığın geçerli nedenleri olabilir. Kaldı ki yazarın okuruyla kurduğu huzursuz ilişkinin, bir kibir kadar bir anlaşılmama endişesi de içeren bu tedirgin bağın Atılgan'a özgü olmadığını da biliyoruz. Kahramanlan gibi kendisi de toplumun kıyısına sürüklenmiş bir yazarın o toplumun uzantısı olan okurla sıkıntılı bir* bağ kurmasından doğal ne olabilir?[lxiv]

Modern edebiyatta sayısız örneği var. Ama en çarpıcı örneklerden bazıları, Atılgan'ı da etkilediğini bildiğimiz Dostoyevski'de karşımıza çıkar.
Yeraltından Notlar'm

kahramanı, notlarının hemen başında itiraflarını aslında kendisi için yazdığını, okuru hiç mi hiç umursamadığını söyler: 'İnanın bana, sizin ne düşündüğünüz hiç umurumda değil." Cümle kesin bir olumsuzlukla kurulmuştur; ama yazarla okuru arasındaki ilişkinin bu kadar basit olmadığını yazan herkes bilir. Zaten okuru umursamadığını söylemesine rağmen itiraflarında ısrarla "saygıdeğer okuyucular'a, "sayın baylar'a, "beyefendiler"e seslenir yeraltı adamı. Her ne kadar itiraflarını böyle yazmış olmasını bir biçimsel kolaylık olarak açıklar, "daha kolay bir yazış biçimi olduğu" için böyle yazdığını, "yazarken daha ciddi olabilmek için" okura seslendiğini söylerse de burada bir açmaz olduğunu okuruna hissettirmiştir Dostoyevski. Yeraltı adamı için say

gınlığa tapan toplumun uzantısıdır "sayın baylar"; "canınız cehhen- neme" diye sırtını döner onlara; ama diğer yandan tam da "sayın baylar" okusun, ciddiye alsın diye yazılmıştır itiraflar. Bir yandan okuru tanımıyor, küçük görüyor, umursamıyor, diğer yandan ona muhtaç olduğunu seziyordur yazar.

Yine de en çarpıcı örnek *Ecinnilerdeki* "Stavrogin'in İtirafları" dır. Bu itiraflarda, onları okuyanlar tarafından anlaşılma, nihayet bağışlanma isteğiyle onlarda nefret uyandırma arzusu aynı anda etkili olmuş gibidir. Bir yandan dile gelmeyi bekleyen derin bir acı vardır; bir an gelmiş, ölümüne neden olduğu kızın acısına kayıtsız kalmayı başaramaz olmuştur Stavrogin. İtiraf eden herkes gibi o da başkalar tarafından anlaşılmak istiyordur; bağışlamak acısını hafifletecektir. Ama diğer yandan, sanki iğrenç geçmişine bile hükmecek kadar kayıtsız olduğunu, kimseyi umursamadığını kanıtlamak için itiraf ediyor gibidir. Çünkü, tıpkı *Suç \e Ceza* nın Raskolnikov'u gibi aslında başkaları tarafından yargılanıyor olmayı kendine yediremiyordur: Benim

yaptığımın yüz kat kötüsünü yapmaya hazır olan, ama bunu hiçbir zaman itiraf edemeyecek bu ikiyüzlü insanların, bu güce tapan sıradan kalabalığın yargıcım olmaya ne hakkı var? Zaten sonunda itiraflarının düpedüz saçma, düpedüz yalan olduğunu söyler: "Hiçkimse yargıcım olamaz benim. Bu

saçma şeyleri gelişigüzel, aklıma bir çılgınlık yapmak geldiği için yazdım... belki de düpedüz yalan söyledim, heyecanlı bir anımda abarttım."

Bunları yazarken Dostoyevski'nin aklında yalnızca sıra dışı insanla sıradan kalabalık arasındaki çatışma değil, aynı zamanda bir yazar-okur gerginliği olduğu da açıktır. Çünkü bir yandan anlaşılmak istiyor, ama bir yandan da kendine bir düşman bulma isteğiyle yazıyor, anlattıklarını okuyacaklara küstahça meydan okuyor, insanların sürüden ayrılana alaycı gözlerle bakmalarına izin vermektense sürünün nefretini çekmeye çalışıyordur Stavrogin. Tıpkı okuruna kibirle meydan okuyan, onunla savaşmaya hazırlanan bir yazar gibi. Zaten Piskopos Tihon da bunu hatırlatır Stavrogin'e: "Ama burada anlattıklarınızı okuyacak olanlardan daha yazarken nefret ediyor, onları cenge çağırıyorsunuz."

Romancıyı hamilerinden özgürleştiren sürecin onu yeni bir efendiye, efendilerin en sıradanına, okura bağımlı kıldığını biliyoruz. Okur-egemen bir dünyada tutunabilmek için bu hiç tanımadığı efendiyi kollamak, beklentilerini kestirmek, onu memnun etmek zorundadır romancı. Bir yandan kendine bir ideal okur arıyor, onu yaratmaya çalışıyordur; ama bir yandan da, madem satılıktır yazdıkları, madem okur beğenirse alacak, beğenmezse almayacaktır, okuruyla kuracağı bağın ister istemez bir efendi-köle ilişkisi olacağını seziyordur.

Bu sezgi yirminci yüzyılın modernist romanında iyice şiddetlendi. Önceki romanların okuruyla söyleşen, ona bir çocukmuş gibi nasihat eden, onu terbiye eden, yola getirmeye çalışan yazarının yerini, okuruna sanki ebeveyniymiş gibi diklenen, ona sataşan, hatta ona hakaret eden bir yazar aldı."[1] Kuşkusuz bu çatışmada, romancının artık talepleri oluşmuş bir müşteri kitlesine tabi olduğunu görüyor olmasının payı büyüktü. Yazar kendini o kitleden ayrıştırarak var edebileceğini, o "dış"tan ayrıştırdığı ölçüde bir "iç" edinebileceğini seziyordu. Bugün bu ilişkinin bir kez daha, üstelik radikal bir biçimde değiştiğini, yazarla okurun bir bakış açısına göre yakınlaştığını, daha eleştirel bir başkasına göreyse kavgadan müşterinin galip çıktığını, romanın artan ölçüde piyasaya tabi olduğu bir iklimde yazarın evet kibrini, ama aynı zamanda eleştirelliğini de yitirdiğini, kendi okurunu aramak, onu yaratmak, onu sorgulamak bir yana, ona baştan teslim olduğunu, okurla flörtünü onu hoşnut etmeye vardırdığını, belki hepsinden

önemlisi yazarın okur kaygısının yalnızca medyada nasıl göründüğünü ya da görünme sıklığını değil. yapıtını nasıl kurduğunu, neyi nasıl anlattığım, kime nasıl seslendiğini baştan sona etkilediğini de biliyoruz.

Ben de bu yazıda yazarın okuruyla kurduğu ilişkiye, oradaki açmazlara Atılgan dan yola çıkarak biraz daha yakından bakmaya çalışacağım. Yazarın piyasaya teslim olduğunu, bunun romanda bir içsellik yitimine yol açlığını söylemek her ne kadar zorunluysa da aslında kolaydır. Bu yüzden tersten gideceğim ben; yazının başlığından da anlaşılacağı gibi, yazarın kibrinden yola çıkacağım. Gerçi yazarın okuruyla kurduğu olumsuz ilişkinin her zaman bir meydan okuma ("Hepiniz nefret edin benden"), bir küçümseme ("anlamazlardı"), bir okur-tammazlık ("Ne düşündüğünüz umrumda bile değil") olarak ortaya çıkması şart değil. Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri 'nde, dağ kasabasındaki demiryolu istasyonunda yolcuların ilgisini çekebilmek için her gün yeni hikâyeler uyduran, sonunda hiçbir trenin geçmediği istasyonda hepten okursuz kalan öykücünün ağzından söylediği ünlü cümle de ("Ben buradayım, sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?") okura muhtaç olmanın verdiği kızgınlığın, okunmuyor olmanın doğurduğu gücenmişliğin sevgiyle yumuşatılmış, "sevgili" okurunun nerede gizleniyor olduğunu sahiden merak eden çocuksu bir merakla dengelenmiş biçimi değil mi? Atay'ın romanlarında bir yandan okuruna bir şeyler anlatırken, bir yandan da anlattığına kuşkuyla yaklaşacak anlayışsız okurun itirazlarını cevaplıyor olmasında, bu romanları ona "aldırmayacak" ya da tersine onu "istemediği kadar ciddiye alacak" okuru aklından çıkarmadan yazmış olmasında benzer bir kaygının izleri yok mu? Turgut Özben'in "Ulan ben sizin eğlenceniz miyim? Beni kitap gibi okuyup bir kenara mı fırlatacaksınız?" ya da Hikmet Benol'un "Kitabı suratınıza kapalı veriyorlar; sıkışıp kalıyorsunuz sayfaların arasında" gibi cümlelerinde hep bir "kitap", "sayfa", "okuma" benzetmesinin dolaşması tesadüf mü? Atay'ın günlüğüne kaydettiği "Canım insanlar! Sonunda, bana, bunu da yaptınız" cümlesi aynı zamanda "sevgili" okurunu da hedef almaz mı?

Yazarın okuruyla kurduğu ilişkinin başlı başına bir sonına dönüşmesi aslında yazdıklarının eğlenceliğe, kendisinin de bir satıcıya dönüştüğü kaygısını taşıyan bütün yazarlarda kendini hissettirir. Yapıtlarındaki

"bıçkın" cümleleri okura verilmiş bir "zekât" olarak gören Bay Muannit Sahtegi'nin yaratıcısı Vüs'at O. Beneğin nere

deyse bütün yazdıklarında vardır bu. "Eğlendirici değilsem, kapka- ralığıma dayanamıyorlar," der *Bay Muannit Sahtegi'nin Notlan'nm* anlatıcısı: "Verdiğim zekât yetmiyor mu? Söz bıçkınlığım?" Yapıtının başkalarının beklentileri tarafından şekilleniyor olabileceğine bir türlü razı olmayan bu ses sonunda kendi anlaşılma isteğini de hedef alır: "Bilmem anlatabiliyor muyum? Anlatamıyorsun elbet, hem anlatmak uğruna bunca çalışkanlık niye?" Birkaç sayfa soma yine aynı kaygı: "Galiba en iyisi bu ıür yazıları ardında bırakmamak. Yanılıp şaşıp basarlarsa, ya yalan yanlış övülür, ya kıyasıya sövülür, önünde sonunda unutulur gidersin." Leylâ Erbil'in *Cüce'yi* yapıtın nasıl alımlandığı üzerine, her türden tanıklığa sırt çevirmiş Zenîme'nin "elin gasetesinde bir günlüğüne bağn yanık kara bahtlı vc hodgam karilerine" görünmeyi kabul etmesiyle başlayan iç hesaplaşma üzerine kurmuş olması tesadüf mü? Şu soru da bu konularda çok az konuşan Bilge Karasu'nun: "Yazar, kurar. Bu herkesçe bilinir. Okurlar, ne yaptıklarını her zaman düşünmüşler midir?"

Atılgan'm okuruyla kurduğu olumsuz ilişkiyi bu genel çerçevede, yeraltı adamımn "saygıdeğerokur''una savurduğu lanetin, Stavrogin'in nefretle okunma isteğinin, Turgut'un kayıtsız okurunu sarsma isteğinin ("Sizi sarsmaya geldik!"). Bay Sahtegi'nin kendi anlaşılma. ısrarını vuran yıkıcı alayının ("Anlaşılmak illede!"),Zenîme' nin tanıksız kalma kararının da içinde yer aldığı bu geniş bağlamda ele alabiliriz şimdi. Gerçekten nedir bu? Yazarın, kahramanı aracılığıyla okura sırtını dönmesini nasıl yorumlamalıyız? Yapıtım "yalan yanlış" tüketecek bir müşteri kitlesine direnme isteği var. Sıradanlık eleştirisi; o da var. Ama "anlamazlardı[1]' vurgusunda aynı zamanda okunu sıradana yöneltmiş bir kibir, Nietzsche'vari bir meydan okuma da yok mu? Nietzsche'nin yabanıl bilgesi Zerdüşt'ün değil mi şu sözler: "Beni anlamıyorlar, ben bu kulakların dinleyeceği ağız değilim."

Başka sesler de var. Efendileriyle bağını çoktan koparmış yazarın, karşısına çıkan bu son efendiyi de yok etme, kendine yeterli olduğunu gösterme isteği olabilir mi acaba burada? Yoksa yazarın, yapıtını bu hiç tanımadığı

efendiye sunarken aldığı bir önlemle, psikanaliz kuramcılarının "narsislik defans" adını verdiği bir ruhsal

kalkanla mı açıklamalıyız bunu? Yapıtını başkalarının düşmanca bakışlarından korumak için daha baştan onları umursamadığını söylemek zorunda hissetmiş olabilir mi acaba yazar kendini? Kusursuz örneklerini Dostoyevski kahramanlarında bulduğumuz bir yeraltı gururundan, Girard'ın "içe kapanmış gurur" dediği şeyden, buna eşlik eden bir "olumsuz kur"dan[3] söz edebilir miyiz? Okuru umursamıyormuş gibi davranırken altlan alta aslında onun ilgisini çekmeye çalışıyor olabilir mi acaba yazar? Toplum tarafından değer verilmiyor olmanın yol açtığı mağrur yalnızlığa, buna eşlik eden bir yalnızlık estetiğine sığınıyor olabilir mi? Yine bununla ilgili şu sorular da: Kendini okurdan kesinkes ayırma ısrarı, okura yönelik saplantılı bir ilgiyi, hatta bir bağımlılığı gizliyor olabilir mi? Enerjisini kendinden başka herkese meydan okuyan bir romantizmden almış tepkisel bir karşıtlık programı olabilir mi acaba burada? Dahası, okura yönelmiş bu meydan okuma tepkiden ibarel kaldığı ölçüde bir hıncı, enerjisini kendini başkalarından ayırmaya adamış bir gücenmiş bilinci, anlaşılma isteğinin boğulmuş olmasından kaynaklanmış bir hayal kırıklığını ele veriyor olabilir mi? Bütün bunlar Atılgan'ın yapıtını içte içe zehirlemiş olabilir mi gerçekten?

İçimizdeki *Aylak Adam* hayranını rahatsız etmek pahasına da olsa bu soruların çağırdığı sert soruyu da soralım isterseniz. Yetersiz sürü insanının erişemediği değerlere hınç duyduğunu söylüyordu Nietzsche. Peki, kendini ötekilerin kurbanı olarak gören aylak da kendi dışlanmışlığı yüzünden ötekilere, "işini bilenler, sadaka vericiler, et alış-verişçileri"ne alttan alta hınçlanıyor olamaz mı? Kendine haksızlık yapan dünyaya duyduğu öfke, o dünyanın uzantısı olan okura yönelmiş olabilir mi acaba? Değer fikrinin değerini değiştirmiş;[lxv] huzursuzluğu, mutsuzluğu, tutunamamışlığı bir evrensel değere dönüştürmüş olabilir mi Atılgan? Şunu diyor olabilir mi Atılgan'ın aylağı: Madem mutlu çoğunluksunuz siz, madem rahatsınız, tasasızsınız, sizin de mutluluğunuzun da canı cehenneme!

Sizin gibi olmaktansa mutsuz olurum daha iyi. Hatta bir adım daha atıp zaten doğru olanın mutsuzluk olduğunu söylüyor, mutsuzluk fikriyle mutlu olmayı savunuyor olabilir mi? Sırf kaybediyorlar diye kaybedenlere,

başarıdan soyludur diye başarısızlığa, anlaşılmaktan iyidir diye anlaşılmazlığa yakın durmak istemiş olabilir mi? Bunlardan hangisi etkili olmuştur acaba Atılgan ın okura sırtını dönmesinde? Ya da herhangi biri etkili olmuş olabilir mi? Bu tür romanları başkalarına meydan okuyan, okuru hiç ini hiç umursamayan bir kaybedenler perspektifinden okumak doğru mu acaba?

4

Tartışmayı romanın son cümlelerinden bütününe doğru genişletirken, burada okurun yerine "başkaları'nı koymayı önereceğim. Çünkü birçok bakımdan yazarın başkasıdır okur. Başkalarıyla olan ilişkisini okurla ilişkisine aktarmakla kalmaz, bu ilişkiyi okurla ilişkisinde bir ke/, daha gözden geçirir yazar. Romancının toplumun dışına itilmiş kahramanıyla kısmen de olsa özdeşleştiği durumlarda, bu özellikle geçerlidir. Çünkü orada okur, kahramanın kendini bir fazlalık gibi hissetmesine yol açan bütün bir değerler sisteminin temsilcisi olarak yazarın karşısına dikilmiş gibidir. Kahraman nasıl başkalarına kızar, onlara meydan okursa, kahramanıyla özdeşleştiği ölçüde yazar da okura kızar, ona meydan okur. Zalerı *Aylak Adamın* temel problemi başkalarıdır: "Yoksa kişi, dışandakilerden hiç mi

kurtulamıyacaktı?" Yalnızca *Aylak Adam'ın* değil, *Anayurt Oteli*'nde Zebercet'in otelin kapısına KAPALI kartonunu asmadan hemen önce aklından geçirdiği de budur: "İlle gerekli miydi başkaları?" Romanını "anlamazlardı" cümlesiyle bitiren Atılgan da aklından geçirmiş olmalıdır: "İlle gerekli inidir okur?" Diyelim gereklidir, "işini bilenler, sadaka vericiler, et alış-verişçileri" mi anlayacaktır onu?

Kahramanının ikiyüzlü toplumsal değerlere, bu değerleri içselleştirmiş sıradan ötekilere yönelttiği sert suçlamalarla zihnimize yer etmiştir *Aylak Adam:* "Küçük kumarlarınız vardır... Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem de kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok." Eviyle işi arasında gidip gelen insanları, romanda sık sık tekrarlanan deyişle "elipaketliler"i, onların ikiyüzlü ve tekdüze, sıkıcı ve sahte yaşamını, özellikle de orta sınıfın yapay huzurunu hedef alır suçlama. İnsanlar rahattırlar ("Onlar kalıplarının içinde

rahat. Onlardan değilim ben"), kolay olanı seçmişlerdir ("ne kolaydı onlara uymak!"), gösterişe önem veriyor, yapmacık davranıyor, başta kendileri olmak üzere herkesi kandınyorlardır.

Romantiklerden Dostoyevski’ye, Niclzsche'den varoluşçuluğa modern yazımın temelindeki kızgınlık, toplumsal yaşamın üzerinde yükseldiği ikiyüzlü sözleşmeye, sahte ahlaka, etiket düşkünlüğüne yönelik öfke Atılgan'ın romanlarının da temel özelliklerinden biridir. Zaten romanın aylak kahramanı toplumsal yalana, biçimsel erdeme, ikiyüzlü ahlaka meydan okuduğu ölçüde benzer sıkıntılı rı yaşayanların gözünde bir "aylak adam" olarak kahramanlaşır. Gündelik rutinin dışında olduğundan ona yadırgayarak bakabiliyor ("Herkesin bir işi oluşu tuhaftı"), başkaları gibi bir müşteri olmayı kabul etmiyor ("Kahveciye kızdı. Onda müşteri olacak surat var mıydı?"), toplumsal etikete kendi adını bile yadırgayacak kadar uzaktan bakabiliyordur ("Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Yapışıp kalıyor ona”). Başkaları gibi olamadığı için kendinden yakmıyormuş gibi görünse de aslında başkalarını kendisi gibi olmadıkları için, ezbere yaşadıkları için, düşünmedikleri için suçluyordur: "Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen; bir ben miyim yalnız?"

Buraya kadar fazla sorun yok. Bu dünyanın doğru kurulmadığını; insanları zorunlu çalışmaya, gündelikliğe, klişelere hapsettiğini düşünen herkesin rahatça paylaşabileceği eleştiriler. Sorun bu eleştirilerin yanlışlığından değil, aylağın kendini başkalarından ayırma çabasını neredeyse bir Takıntıya dönüştürmüş olmasından kaynaklanır. Gerçekten de upuzun bir "ötekiler” listesi vardır romanda. Birbirini izleyen, birbirini çağıran bir dizi tarif: "İşlerine çabuk varma telaşındaki şu karınca sürüsü", "işiyle avunanlar”, "işlen eve dönerken ucuza huzur satın alanlar”, "rahatına düşkünler". "tasasızlar, "ölçülü-biçimli” davrananlar, "pazar insanları", "belli günlerde belli yaşamaları" olan, 'pazar günleri pazarlık yaşamalarını, çarşambaları çarşambalık yaşamalarım kuşanan"lar, "komşunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayan"lar, "üç oda bir mutfak" hayaliyle yaşayanlar. Atılgan sanki enerjisinin büyük bölümünü bu tariflere ayırmış gibidir: "kendilerini ille eğlenmek zorunda sanan insanlar", "işten dönenler, akşam gezintisine -değil, sürtünmesine ■ çıkanlar, korkunç gömlekli delikanlılar, bisikletlere binmiş şortlu kızlar, çevik bakışlı dedikodu

arayıcılar"ı, "sinemaya öpüşmeye gelenler", "dökme kalıpları" olanlar, bir şeyi o kalıplara yerleştirmeden rahat edemeyenler. Böylece uzayıp gider liste. Alışkanlıklarına bağlı, ayrıntıların içinde boğulmaya mahkûm büyük çoğunluk: romanda sık sık geçtiği biçimiyle "onlar" ya da "ötekiler." Özellikle de kadınlar: Aylağın hayalinde yaşattığı "gerçek" sevgiliyi saymazsak yapmacık bir gösterişle ("yapmacıklı dişiler topluluğu", "ruj süren", "topuklu ayakkabı giyen kadın"lar), yapay bir duygusallıkla (olur olmaz 'gözleri sulanan kadın 'lar), her türden aşkınlık çabasını yatıştıran bir uzlaştıncılıkla ("Bu kız beni elipaketlilerden biri yapmak istiyor") özdeşleştirilmiştir romanda kadınlar.

"Onlar"a yönelik kibirli kızgınlığın Atılgan a özgü olmadığını söyledim. Atılgandan daha az kızgın, belki de kızgınlığını mizah sayesinde yatıştırmış Atay'ın *Tutunamayanlar'ında* da baştan sona varlığını hissettiren bir "onlar" vardır. Selim "onlar'ı bayağı bulur, "onlar"a rezil olmaktan korkar, nefes nefese "onlar"a yetişmeye çalışır, "onlar 'dan farklı olmayı beceremediği için kendini suçlar, nihayet "onlar" tarafından oyuna getirildiği için "onlar"ı oyuna getir- inek isler: "Elele verip gösterelim onlara. Utançlarından sokağa çıkamasınlar. Öyle garip bir yaratık çıksın ki ortaya, aynı cinsten olduklarından utansınlar." Ama romanda ısrarla

tekrarlanmasına rağmen "onlar"ın bir türlü tam tanımlanamadığını söylüyor gibidir Atay. Selinı'le konuşmalarından süz ediyor Turgut: "'Hangi onlar Selim?' dedim. 'Onlar işte,' dedi. 'Onlar, canım. Onlar, onlar, onlar.' 'Öyle ya,' dedim. 'Onlar. Yani biz değil.'..." Şu cümlede yine Selim'in sözlerini aktarıyor Turgut: " 'Size de onlara da göstereceğim.' Kimdi onlar? Bilmiyordu. 'Böyle olmama sebep olanlar,' diyordu. 'Her çağda isimleri değişen ve aslında hepsi birbirinin aynı olanlar. Onlar işte!" Zaten romanda çoğu zaman olumsuzlama yoluyla, bir "bir. olmayan" olarak anlatılmıştır "onlar": "biz fakirler, zavallılar, yarımya-

malaklar'ı dışlayanlar, kapıları yüzümüze kapatanlar, acı çektiğimizi görmelerine rağmen "duygusuz bir telaşla" kaçışanlar. Selim'in hayatını kâbusa dönüştüren, kaybolup gitmesine seyirci kalanlar, "birbirlerine tutunduklarından' düşmeyenler, "san badanalı çatı katlarına tutunmaya çalışan şekilsiz kalabalık", "bankayaon-

binkoyupikiyılsonraellibinalangiller." Selim'in günlüğündeyse şöyle geçer: "... yani bizim küçük kalabalığımızı hava sızdırmayan tabakalar halinde üstüste saran, neles almamızı dahi engelleyen, yani mahallemizin bütün bileği kuvvetli ve içi boş küçük, kabadayıları ve onların büyük ortaklan, yani esasında sayıca üstün olanlar... yani onlar onlar onlar onlar onlar onlar... "

Kitabın Oğuz Atay'la ilgili yazısında Atay'ın ironiye *pathos'u* anlatılabilir kılmak için başvurduğunu söylemiştim. Bunun bir yanı "onlar"ın yol açtığı acıyı anlatmakta ısrar etmekse, diğeri tutunamayanlara duyulan yakınlığın bir tutunamayanlar methiyesine, "onlar" a yönelik isyanın bir iktidarsız nefrete dönüşmesine engel olmaktır.

Tutunamayanlann acısını, acılı yaşamlardan süz eden her anlatının kolayca düşebileceği bu iki tuzağa da düşmeden, Adorno' nun ifade ettiği gibi söylersem, başkalarının iktidarının da kendi iktidarsızlığımızın da bizi aptallaştırmasına izin vermeden[lxvi] anlatma-

ya çalışıyordur Atay. Peki Atılgan, *Tutunamayanlar dan* on iki yıl önce yazılmış, Türkçe edebiyatın bu ilk tutunamayan Öyküsünde nasıl bir yol izliyor? Sıradanlığa, toplumsal değerlere, ikiyüzlü ahlaka karşı çıkarken acaba eleştirellik bir "elipaketliler" nefretine, başkalarına yönelik öfke-kibir karışımı bir karşıtlığa saplanıp kalıyor olabilir mi *Aylak Adam*'da?

5

Modern romanın çoğu güçlü örneğinde kahramanın yazgısıyla ya- pibnkı a'rasında iyi örülmüş, sıkı bir bağ vardır. *Aylak Adamda* da öyle. C.'nin ”onlar"la ilişkisiyle Atılgan'ın okuruyla ilişkisi arasında, ilkinin İkincisini sahnelediğini düşündüren ilginç paralellikler var; buna değineceğim ilerde. Ama önce romanda ısrarla tekrarlanan "onlar" karşıtlığını yine ısrarla tekrarlanan "gerçek sevgi" arayışıyla ilişkilendirmek istiyorum. Aylağın dışarıya karşı çekildiği iç kale nasıl bir yer, ona bakalım.

Atılgan'ın romanda "gerçek sevgi" arayışını bir sahicilik arayışı, kahramanın insan ilişkilerindeki yalandan uzaklaşma çabası olarak anlattığını biliyoruz. "İnsanların kaçınılmaz ikiyüzlülüğü" denen aldatmacanın, sahte olduğu kadar gülünç dc olan değerler sisteminin, insanı günübirlik olana mıhlayan bir yaşamm dışına çıkmanın yegâne koşulu: "Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğim, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlikte düşünen, duyan, seven bir kadın!" Kahramanının kaygılarını paylaştığı ölçüde kendisi de "gerçek sevgi"yi başkalarına karşı bir seçenek olarak tanımlıyor gibidir Atılgan: "Bana tek insan yeter. Sevişen iki kişinin kurduğu toplum. Toplumsal yaratıklar olduğumuza göre, insan toplumlarının en iyisi bu daracık, sorun-

aptallaştırmasına izin vermemek , " *Minima Moralia,* çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1998, s. 59.

suz, iki kişilik toplumlar değil mi?" O halde "gerçek sevgi" denen içsel çağrının peşinde, ondan alacağı güçle başkalarının çağrısına kulaklarını tıkayabilecektir Atılgan'ın aylağı: "İşte onu çağırıyorlardı. Aralarında olsun, taşıtlara binsin, ilaç içsin, işesin, yemek yesin istiyorlardı." Bir bakıma kahramanın topluma direnişinin, başkalarıyla inatlaşmasının, başkalarının alaycı bakışları karşısındaki gururlu yalnızlığının adı: "Vız gelirsiniz bana. Alay edin bakalım. Hepinize inat, bir gün bulacam onu."

Aylak Adam da yalnızca başkalarının alaycı bakışlarının değil, genel olarak bakışın, görülüyor ya da görülmüyor olmanın özel bir önem taşıdığım söyleyeceğim. Lokantadaki garsonun ".sırnaşık" ya da “yılışık" bakışları, sinemanın önünde müşteri bekleyen fahişe- ıııı "şaşı" ya da "donuk” bakışları, bu donukluğun C.'de bir boşluk duygusu uyandırıyor olması. *Anayurt* Ofe/ı'nde ortalıkçı kadının hep uyukluyor. Zebercet içine girdiğinde bile gözlerini açmıyor ol ması, bütün bu ayrıntılar kahramanın başkalarıyla arasına koyduğu ısrarlı mesafenin istenmeyen bakışa, ama aynı zamanda bakıştaki yanıtsızlığa verilmiş bir tepki olabileceğini düşündürür.'™ Eğer öyleyse yalnızca bir toplum karşıtlığı değil, aynı zamanda bir narsistik incinmiştik öyküsü de anlatıyordur bize Atılgan. Nitekim C.'nin "gerçek sevgi" arayışı sıkıntılı karakterini bence bu öykü içinde kazanır. Evet, ikiyüzlü, sıradan, yapay ilişkilere direnebilmek için yegâne sahici bağı,

"gerçek sevgi"yi arıyordur kahraman: ama bunun aynı zamanda çocukluğun ilksel bağlarını yeniden kurma, başkalarına kapalı bir ikili dünyayı yeniden ele geçirme, Zehra teyzenin kucağııdayken duyulan kokuyu geri getirme ("eski kokuları yeniden duyma") çabası olduğunu da anlatıyordur bize Aiılgan. Zaten C.'nin babasına olan düşmanlığının nedeni de adamın C.'nin anne yerine koyduğu Zehra teyzeyle yatmış, ona duyduğu "kıskanç, bencil sevgi"yi engellemiş olmasıdır. Burada yaşadığı engellenmenin zamanla tüm hayatını yöneten bir ilkeye, temel bir değer yargısına dönüştüğünün aslında kendisi de farkındadır C: "Olaylar onunla yalnızlığımızı bozup bozmadıklarına göre ya iyi ya da kötüydüler."

Problemin yalnızca dışarıda değil, aynı zamanda içeride de olduğunu anlatıyordur Atılgan. Rcımanda baştan sona vurgulanan "gerçek sevgi[1]' yalnızca hir sahici ilişki imkânı değil, kahramanın başkaları aradan çıkınca kavuşacağını umduğu "kıskanç, bencil sevgi"dir. O halde C.'nin ilk başkası da babasıdır. Yine de romanda babaya duyulan öfkeye Zehra leyzeye duyulan öfkenin, başkalarına duyulan kızgınlığa hep kadınlara duyulan kızgınlığın ("kadınlardaki sıvışkan, arka sallayıştı dişilik") eşlik etmesi, C.'nin o ilksel ilişkide belki de çoktan yanıtsız kalmış olduğunu düşündürür. Baba zaten "onlar"dan biridir; babayla yattığı için Zehra teyze de başkalaşmış. bakışları yanıtsız bırakan "onlar"dan birine dönüşmüştür. O halde C.'nin yasa-tanımazlığına ("Baham adamsa ben olmayacaktım") ilksel sevgiyi kaybetmiş olmasının yol açtığı incinmiştik eşlik ediyordur. Zaten "gerçek sevgi" arayışının bir geriye dönüş çabası olduğunu, bu yüzden de imkânsızlığa ya/.gılı olduğunu açıkça hissettirmiştir Atılgan. "Dünyada gereğinden çok kadın vardı," der C. "ama yalnız bir teki yoktu." Romanın sonlarına doğru, denizde yüzerken akimdan intihar fikriyle birlikte "eski kokuları yeniden duyma'nın imkânsız olduğu düşüncesi geçer. Birkaç cümle sonra, aynı imkânsızlık: "İnsan bir şey yapmağa hep geç kalırdı."

Aylak Adam'ı bir aylaklık övgüsü olmaktan çıkaran kederli içerik de burada bence. Toplumu eleştiriyor olması, bu eleştirilerin doğru olması, eleştirmenin yarasını görmemize engel değil. Kahramanı için varoluşu hastalığa çeviren şeyiıı yalnızca ikiyüzlü toplumsal ilişkiler değil, aynı zamanda şiddetli bir görülme ihtiyacı olduğunu, kendine yeterlik iddiasının birçok bakımdan bu ihtiyacı gizlediğini, aylağın başkalarının yaralayıcı bakışına bir kayıtsızlık maskesiyle direnmeye çalıştığını da anlatıyordur

Aylak Adam. Gerçekten de kendini başkalarından ısrarla ayırır C.; kalabalığın içinde perdelerini çeker[ekj" dolaşır, başkalarına aldırmadığını söyler ("Aldırmıyordu. Rahattı"). Güleri "Sen görmediğin zaman başkaları da seni görmez," diye yatıştırır; ama alttan alta, başkaları beni

benim istediğim gibi görmüyorsa, ben de onları görmem, diyor gibidir. Nitekim bırakın ötekileri, aslında sevgilisinin

bile ona bakmasına, onu seyrelmesine katlaıamıyordur. Ayşe'yle kuracakları "iki kişilik toplum"da sırf sevgiyi diri tutabilmek için aynı odada yatmazlar; uykuda başına buyruk yaşayan insan bedeninin kendini koyvermişliği, kişinin bu bedende aramaktan hoşlanacağı gizlerin değerini düşürecektir. Böyle söyler C., ama gerçek nedeni de sezmiyor değildir: "Yoksa içinde gizli bir ikiyüzlülükle, ne olursa olsun, bir başkasının kendini uyurken seyretmesini mi istemiyordu?" Başkasının gözü: bu yargılayan bakış C.'nin sevgilisiyle ilişkisinde bütün inciticiliğiyle bir kez daha devreye girer. C.'nin Ayşe'yle ilişkisi de zaten bu yüzden "gerçek sevgi" tanımına uymaz. Ayşe başkasıdır; C. de bir başkasının ona bakmasına katlanamıyordur. Zaten Ayşe C.'nin yüzüne tam da bunu, başkalarının onda uyandırdığı kaygıya aslında ne kadar dayanıksız olduğunu haykırmaz mı: "...neden insanları bu kadar ciddiye alıyorsun? Başkalarının saçmalarına için için gülmeyi ne zaman öğreneceksin sen?"

Kibrin incinebilirliğe eşlik ettiğini yalnızca roman kahramanlarından değil, kendimizden de biliriz. Başkaları bana mesafe koymadan, bu mesafeyle beni incitmeden, ben başkalarına mesafe koymalıyım. Madem onlar beni gömüyor, ben onları görmezden gelmeliyim; böyle konuşur kibirli yanımız. Kendini başkalarından kesinkes ayırma çabasında başkasının bakışına çevrilmiş bir kalkan vardır. Atılgan ın aylağının "gerçek sevgi" arayışında da öyle. İnsanın kendine ayna tutan dışında başka herkesi devreden çıkarma çabası. O halde şu sorulan da soralım *Aylak Adam* ı okurken: Ya "gerçek sevgi" arayışı denen yalan avının kendisinde de bir yalan varsa? Ya başkalarının kendilerini kandırdığı eleştirisinin kendisi de kendini kandırıyorsa? Ya toplumdan uzaklaşmak için sığınılan iç kalenin kendisi problem yaratıyorsa? Ya kahramanın "gerçek sevgi" arayışı bir karşıtlıktan, başkalarına karşı geliştirilmiş bir tepki- sellikten, ne olursa olsun "onlar"a benzememe ısrarından besleniyorsa? Sırf başkaları huzurlu olduğu için

huzur, rahat olduğu için rahatlık, mutlu olduğu için mutluluk değersizleştirilmiş, olumlu değer huzursuzluğa yüklenmişse? Aylağın kendini ötekilerin uzağında sandığı an aslında ötekilere en yakın olduğu, zihninin onlarla meşgul olduğu an değil mi? Buradaki problemleri sezmiş, bize de sezdirmeye çalışıyor olabilir mi acaba Atılgan?

Atılgan'ın aylağında aslında iki şeyi aynı anda görebilmemiz

gerekir. Bir yandan evet, toplumsal yalanı onaya çıkarmaya yönelik güçlü bir çaba var. Ama diğer yandan sıra dışı bir kaderi tekba- şına göğüslüyor olmanın verdiği kibirli bir kendine gömülmüşlük de var. Dostoyevski'nin yeraltı adamından ("Ben tekbaşmayıııı, on- larsa hep birlikte") Nictzsche'nin Zerdüşt'üne ("Bu kulakların din[j] leyeceği ağız değilim") kadar pek çok örneğini gördüğümüz, başkalarına kafa tutarken çoğu zaman kendimizde de izlerini fark edebileceğimiz kibirli yalnızlık: "Soğuk, eğri büğrü, insansız sokaklar: Sürü sahiplerinin, bakkalların, kasapların, memurların uyuduğu evler! Aralarında ben! Yapayalnız, iğreti." Yine Dostoyevski'nin kahramanlarından, özellikle yeraltı adamından ("Hiçkimseye ihtiyacım yok. Kendi kendime yeterim ben!”), *Delikanlı’nm* Dolgorakiy' sinden ("Hayır, hayır, insanlarla bir arada yaşayamam ben. Ülküm köşemdir benim”) tanıdığımız bir kendine yeterlik iddiası. Benzer bir kendine yeterliği Dostoyevski'deki gibi kesin önermelerle değilse de soru cümleleriyle ("Yoksa kişi, dışandakilerden hiç mi kurtulamayacaktı?” ya da "İlle gerekli miydi başkaları?") tekrar tekrar dile getirmez mi Atılgan'ın kahramanları?

Bcncc tam da bunu, *Aylak Adam’ı* baştan sona kat eden toplum karşıtlığını, ama aym zamanda karşıtlığın ortasında içten içe zonklayan incinmişlik öyküsünü, "onlar" a karşı çıkan kahramanın iç kalesinin dışarıdakilerce çoktan istila edilmiş olduğunu anlatır Atılgan. Güler i başkalarına aldırdığı için suçlar C.. ama kendi dikkati, Güleri öperken bile Güler'den çok, onlara baktığını sandığı garsondadır. "Ötekiler yok. Unut hepsini, fkimiziz. Biz varız.” der Ayşe' ye, ama kızın bacaklarını öperken bile akimda Ayşe'den çok babası vardır. Başkasıyla kurulan ilk acılı yaşantı sabit bir deneyim kalıbına dönüşmüş, oradaki acıyı bir türlü unutamadığı için başkalarını kafasına bu kadar takmıştır Atılgan ın aylağı. Sonunda bir an gelir,

başkalarından kesinkes farklı olduğu yargısından kuşkuya düşer. Romanda aylağın eleştiri oklarım ötekilerden kendine doğru çevirdiği, yazarın kahramanına hu kez eleştirel bir mesafeden baktığı birkaç andan bîri: "Rahatına düşkünlerden, elipaketlilerden bir ayrılığım yoktu. Ona 'ötekiler yok; ikimiz varız' diye bağırdığımda bile ötekiler gibiydim." Nitekim C.'nin bu sezgisine, başkalarını kendi problemlerine alet etmekten duyduğu utanç eşlik eder. Sokaktaki şaşı orospunun kendine özgü sıkıntıları olan bir insan olabileceğini de ilk kez o zaman fark etmiştir: "Onun da »kılabilecek, güç yaşayan bir insan olduğunu unutmuş, bir deney aracı gibi kullanmıştır]" onu.

6

Romanları aldıkları olumsuz eleştirilerden, ya da tersine küsleştirme çabalarından ayrı düşünmek zor. İlk

yayımlandığında "toplum dan kopuk” olmakla eleştirilmişti *Aylak Adam.* Toplumun kayıtsız şartsız önemsendiği,

sosyalizmin Türkçeye "toplumculuk" olarak çevrildiği yıllarda bir romana yöneltilebilecek en sert eleştirilerden biriydi toplumdan kopuk olmak. Ama sonraki yıllarda okurlarını kahramanına mesafeyle yaklaşanlar değil, onunla özdeşleşenler arasında buldu *Aylak Adam.* Atılgan'm değerinin geç anlaşılmasının da etkisiyle aylağı toplum dışında kalabilmiş özgür bir ruh olduğu için sevenler çoğunlukta artık. Yine de roman okurken duygularımızın kahramanlar arasında nasıl dağıldığına, bunun romanla ilgili değerlendirmemizi nasıl etkilediğine dikkat etmek aydınlatıcıdır Aslında zorunlu

çalışmayı yücelten sönıürü düzenine nıulıalif herkes insanın aylaklık hakkını savunmak ister. Ama Atılgan'ın aylağını düzen dışında kalabilmiş bir ihlal adamı olarak yüceltmeden ön- cc düşünmemiz gereken şeyler var. Her şeyden öncc Atılgan'ın kahramanıyla kurduğu ilişkinin özdeşleşme kadar mesafe de içerdiğini fark edebilmemiz gerekir. Gerçekten de aylağın sesiyle Atılgan’ın- ki yer yer aynılaşır, yer yer ayrışır romanda. Kahramanının "gerçek sevgi" arayışını bir özgürlük olarak mı, yoksa bir maraz olarak mı ele alacağına tam karar verememiş, aslında bu iki düşüncenin yapı- ıını aynı anda şekillendirmesine izin vermiş gibidir

Atılgan. Kitabın bir sonraki yazısında aynı kararsızlığın *Anayurt Oteli* nin de kuntçu özelliklerinden biti olduğunu söyleyeceğim. Bir yandan doğumundan bu yana örselenmiş bir küçük adam, apaçık bir marazi figür, aslında düpedüz bir mağdur-canidir Zebercet. Ama diğer yandan Atılgan ın, toplumun yalanını ("ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle ya da susarak") açığa çıkarmasını, insan ilişkilerindeki hoyratlığa işaret etmesini, ayrıca "özgürlük”, "sorumluluk” ve "suç" kavramlarını sonınsallaştırmasını sağlayan bir marjinal figürdür. Kahramanın aşağılanmışlığına şiddetle yanıt veren bir cani mi, yoksa "özgürlük", "sorumluluk", "suç" gibi varo- luşsal sorunlar üzerine kafa yoran bir dışlanmış mı olduğuna sanki tam karar verememiş gibidir Atılgan.

Okur romancıdan çoğu zamaı taraf olmasını beklerse de romancının kararsızlığının bir zaaf olmadığını, aslında romana güç katabileceğim görmek lazım. Gonçarov'un uyuşuk, bezgin, hayalperest beyzadeyi anlattığı *Oblomovu* düşünelim ömeğin. Bir yandan adına Oblomovluk denen marazın temsilcisi, düpedüz bir eksik insandır Oblomov, Hayatının yolu ağır bir kaya parçasıyla tıkanmış, içindeki imkânlar hiç uyanmadan kalmış, ruhsal güçleri gelişmeden körelmiştir. Ama diğer yandan gösteriş, ihtiras ve gevezelikle dolu toplum yaşamına, bu yaşam uğruna durmadan koşuşturanlara, hatta durmadan dönen bir tekerlek gibi yazı yazmaya karşı bir eleştiri anıtı gibi yükseliyordur uyuşuk beyzadenin varlığı. Gerçekten de çoğu güçlü romancıda vardır bu kararsızlık. Yazar kahramanına birkaç değer yargısıyla birden yaklaşıyor, iç dünyasını farklı kapılardan girerek yokluyor, bir kapıdan bakıldığında bir üstünlük gibi duran özelliğin bir başka kapıdan bakıldığında bir eksiklik olup olmadığın kurcalıyordun Dostoyevski de çoğu zaman kahramanlarını aynı anda hem eleştirel hem marazi figürler olarak çizmez miV "Ben hasta bir insanım," diye başlar *Yeraltından Notlar:* "içi öfkeyle dolu, çekilmez bir insanım ben."

Atılgsn'a dönersek, asimda yalnızca romanlarında değil, söyleşilerinde de kendini hissettirir kararsızlık. Ömeğin bir yerde "geçim sıkıntısı olmayan birinin de sıkıntısı olabileceğini,

Aylak Adam da bu sıkıntıyı ele aldığını söylerken kuşkusuz kendisinin de yakından tanıdığı, eleştirel enerji yüklediği bir sıkıntıdan söz ediyordur. Toplumun ikiyüzlü olduğu, insanları yapay bir huzura hapsettiği, aylaklığın

bütün bunlara karçı ütopik bir ufku ("olmayanı aramak") koruduğu gibi konularda kahramanıyla benzer kaygıları paylaştığı açıktır. Ama diğer yandan, C.'nin huzursuzluğunu ruhsal hastalığın terimleriyle anlatmakta da sakınca görmemiştir: "Önce öldürmek istedim, fakat fazla dramatik geldi. Roman boyunca süren nevrastenisinin sonunda, bir çeşit melankoliye, hatta deliliğe varabileceği hususunu, tamamen okuyucunun anlayışına bırakmayı uygun buldum."[kviü]

Aylağın huzursuzluğunun başkalarını karşısına alma cesaretini göstermiş bir eleştirel bilinçten mi, yoksa erken çocukluk deneyimlerine bağlı bir yaralanmışlıktan mı, bir başka deyişle eleştirebiliyor olmanın verdiği güçten mi, yoksa bir ruhsal eksiklikten mi kaynaklandığına tam karar verememiş, daha doğrusu romanında bu iki farklı karan aynı anda devreye sokmuş, iç dünyanın belki de böyle kararsız bir mekân olabileceğini anlatmak istemiştir Atılgan, Bunda kahramanıyla kurduğu çiftdeğerli ilişki kadar, insan zihninin güçle güçsüzlüğü aynı anda barındıran kararsız yapısına olan inancı kadar, bir yazar olarak farklı kaynaklardan etkilenmiş olmasının da payı olmalıdır. Gerçekten de hem varoluşçuluktan hem Freud' dan etkilemiş, bu kaynakların yapıtını aynı anda etkilemesine izin vermiştir Atılgan.[10] Sartre'ın "cehennem ötekilerdir" cümlesiyle Freud'un "varoluş bir hastalıktır”i, Sartre’ın *mauvaise foi* ("bozuk inanç" ya da "kendini kandırma") kavramıyla Freud'un kötü baba imagolarıyla işgal edilmiş "bilinçdışı"sı, varoluşçu felsefeyi besleyen "öteki" tedirginliğiyle psikanalizin anlattığı "öteki" ihtiyacı birbiriyle çok da tartışmadan aynı yapıtın içinde yan yana varolabiliyorduk[1] Atılgan'ın C.'yı bazen başkalarına meydan okuyan bir özgür ruh, bazense "melankoliye, hatta deliliğe varabilecek" bir yolda ilerleyen bir "nevrastenik" olarak anlatmasında, benzer biçimde *Anayurt Otelfnde* Zebercet'i bazen öfkeyle harekete geçen bir örselenmiş ruh, bazense varoluşçu açıdan değerlendirilebilecek bir iletişim çıkmazının, bir varoluşsal yükün simgesiymiş gibi ele almasında yazarı farklı yönlere çeken bu etkilerin bir payı vardır.

Nedenleri ne olursa olsun aynı kararsızlık Atılgan’ın "başkalarıma bakışını da şekillendirmiştir. *Aylak Adam* daha baştan başkalarıyla kurulacak ilişkinin çiftdeğerliliğini. yani karşıt duyguları aynı anda içinde barındırdığını haber verir. Bir yandan büyük şehirdeki kalabalığa dair, Baudelaire'den Benjamin'e aylaklık deneyimini önemsemiş bütün

modernistlerde gördüğümüz umut daha ilk cümleden kendini belli eder. Modern şehrin büyük sahnesi sanki iç dünyanın yaralarını iyileştirebilir, oradaki eksiği giderebilir gibi duruyordur: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi." Ama bu cümleyi parantez içinde izleyen ikinci cümle, bıı imkânlı dış dünyanın, büyük şehri büyük yapan başkalarının aylak için çoktan bir sıkıntı kaynağına dönüşmüş olduğunu gösterir: "(Bu sıkıntı garsonun yüzünden-di. Öyle sanıyordum. Paltomu tutarken yüzünü görmüştüm: Gülmekten değil sırıtmaktan kırışmış; gözleri, ne derler, sırnaşık mı, yok yılışıktı. Para versem eli elime yapışacaktı. Vermedim.)"

Şehri içinde dolaşacağı bir manzara olarak algıladığı, orada karşılaşacağı hiç tanımadığı bir insanın ona gerçek sevgiyi verebileceğini düşündüğü için umutlanıyor, ama aynı zamanda başkalarının bakışlarını üzerinde hissettiği için sıkılıyordur aylak. Bir kez daha Sartre'a başvurursam, şehrin geniş manzarası içinde dolaşırken görme ayrıcalığını kullandığı, bakışın öznesi olduğu için umutlu, ama kalabalığı kendine kalkan etmesine rağmen bakışın nesnesi olduğu için tedirgindir. Zaten kalabalığa bağlanan umutla ("İşıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu. Aradığı burda, şu gelip geçen insanların içindeydi. Belki bu akşam onu bulacaktı") aynı kalabalığa duyulan öfke ("Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz") roman boyunca sürekli yer değiştirir. "Alacakaranlıkta belli belirsiz kıpırdayan insan suratları" aynı aıda hem umuda hem tehdide, hem kavuşma isteğine hem hayal kırıklığına işaret eder. Romanın daha ikinci paragrafında, ilk paragraftaki umudu çelen cümle gelir: "Kalabalıkla ilgim kesiliverdi. Yine lök gibi oturdu içime o deminki sıkıntı." Bunun tek nedeni garsonun yılışık bakışları da değildir. Romanın başlarında şaşı orospudan, orospunun hatırlattığı Zehra teyzeden, çocuklukta alman yaradan söz edilen bu bölüm aylağın sokakta başına gelen bir olaya bağlanır, tki adam bir üçüncüyü dövüyordur, o sırada C. dayak yer. Bu olayı unutamıyor, zihninden bir türlü silip atamıyordur C.

Gururu incinmiş ("Bir ay önce yediğim dayağı haketmemiştim ben"), öfkeli ("İçinde kıpkızıl bir öfke bir kırgınlık, bir başkalarına küsme duygusuyla karışıktı"), hatta hınç dolu biriyle karşı karşıya olduğumuzu (okulda olmadık bir nedenle bir arkadaşını, askerde "sırf parmaklarını kütlettiği için" bir Amerikalı'yı, romanın sonunda ona kafa tutan şoförü döver C.).

kahramanın aldırmazlığının aslında öfkeyi gizlediğini daha ilk sayfalardan okunma hissettirmiştir Atılgan. Zaten "hınç" sözü de ilk kez burada, şehrin kayıtsız kalabalığına duyulan öfkenin anlatıldığı bölümde geçer: "Kafamı hınçla geriye attım gülerken. Gittiler. Ne yamansınız dökme kalıplan- nızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz." Öfke dökme kalıpları olan "onlar"a, ama onlardan da önce hem "gerçek sevgi"yi elinden alan babaya, hem de bir türlü "gerçek" olamayan kadınlara ("Kadın gülüyor. Korkunç bir öfke kabarıyor içinde") yönelmiştir. Kendisine vaat ettiklerini yerine getirmemiş gibidir kadınlar: "Gözü karşı afişteki ağlamaklı kadına takıldı. Sanki beklediği kişi söz vermiş de gelmemiş gibi içini bir öfke kapladı." Zaten C.'nin dayak olayını izleyen sahnede, sokaktan geçen tanımadığı bir kızı dudaklarından öpmesi yerleşik ahlak kurallarını hiçe sayma çabası kadar, bir türlü tam "gerçek" olamayan kadınların bu yanıtsızlığından alınmış bir intikamı andırır. Ama bu da rahatlatmayacaktır C.'yi; çünkü öfkesi bile hemen her durumda yanıtsız kalmaya yazgılıdır: "İnsan suratlarına meydan okurcasına baktı. Ama onu kimse gönnedi."

Atılgan'da bakışın bir özelliği küçük görmekse, diğeri hi; görmemektir. Zaten gözleri karanlık olduğundan, ona ayna tutmadıkları için, meydan okuyan bakışlarına bile yanıt vermediklerinden bir cehenneme dönüşmüştür C. için başkaları. Birbirini tanımayan insanları birbiri için görülebilir kılan modern sahne, büyük şehrin bu gözler meydanı başlangıçta ruhsal yarayı iyileştirebilecekmiş gibi duruyorsa da aslında kör kayıtsızlığıyla onu hep yeniden kanatıyordun[lxix]

7

Aslında beni bu yazıda esas ilgilendiren aylağın "başkaları"

sıkıntısıyla yazarın "okur" sıkıntısı arasında bir bağ olduğunu göstermek, kahramanın yazgısını belirleyen dinamiklerin yapıt yaratma sürecinin kendisinde de tekrarlandığını anlatabilmekti. Yazının başında sözünü ettiğim okur, yazarın başkalarıyla ilişkisindeki açmazı yansıttığı, ama aynı zamanda onu gözden geçirmesini de sağlayan bir figür olarak işte burada devreye girer. Bir yandan toplumun uzantısıdır okur; toplumu yalanla suçlayan yazarın, o toplumun biçimlendirdiği okura meydan okuması eleştirisinin zorunlu parçasıdır. Ama bunun doğru olması, yalana meydan okuyanın kendi yarasım görmemizi engellememeli. Atılgan'da tıpkı ' gerçek

sevgi" arayışı gibi gerçek okur arayışı da narsistik yarayı yeniden açan bir gö-rülme-görülmenıe probleminin parçasıdır. Okur yarayı ya iyileştirecek, ya da soğuk bakışlarıyla daha da derinleştirecektir. Yazan herkes bilir: Görülmek ister yapıt, ama kendini okura sunduğu anda kestirilmez yargıların da nesnesi kılmıştır. Ya başlan savma eleştirilere, düşmanca saldırılara konu olursam? Ya kimse beni görmezse? Yazarı, okuru umursamıyormuş gibi davranmaya iten şeyin bütün bunlarla ilgisi var. RomaDda C. söyler: "Sen görmediğin zaman başkaları da seni görmez." Madem okur beni görmüyor, ben de onu görmem; böyle de diyebilirdi, zaten okusa da anlamaz ki beni: "Sustu. Konuşmak lüzumsuzdu. Bundan sonra kimseye ondan bahsetmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı." O halde gerçekten bir hastalıktır varoluş. Yazmak o hastalığı iyileştirebilir; ama iyileştirirken bile bir kez daha, üstelik herkes için görünür kılacaktır. İşte okurla ilişkisi bakımından bu iki kutbun ortasında, eleştirellikle zorunlu

önlerine çıkan zayıf cisimleri ezip geçiyorlardı. Kaldırımın kenarına çekildim: azalıp bitmelerini bekJedinı. Güneş,

üstlerinde Kesin gölgeler bırakarak yalıyordu onları. Hiç aldırmadan geçiyorlardı. Beklemenin faydasız olduğunu

fürünce, geri dönmek, yatağıma ve ilaçlarıma dönmek isteaim. u şiddete dayanamayacaktım.’[1] maraz, ”onlar"a meydan okuma gücüylc onlar tarafından görülme ihtiyacı arasındaki gelgitten yapılmış, böyle basınçlı bir iç mekânda ortaya çıkmış gibidir *Aylak Adam.*

Yazının başında sorduğum sorulara bir kez daha, bu kez cevaplamak üzere dönebilirim şimdi. *Aylak Adam’m* son cümlelerindeki kibirli geri çekilmede, evet hepimizin yakından tanıdığı bir narsistik defans var. İnsanın kendini, insanın sevdiğini, insanın yapıtını başkalarından korumasının bir yolu, ona düşmanca ya da kayıtsızlıkla yaklaşacağını düşündüğü başkalarını baştan değersizleştirmek, onlart umursamıyormuş gibi davranmaktır. Başka yazarların başka başka biçimlerde, ömeğin Atay'ın ironi zırhıyla (kendi deyişiyle "alay kabuğu"yla) uzaklaştırdığı tehlikeyi bir sessizlik estetiğiyle saf dışı bırakmayı deniyordur Atılgan. Okuruyla değil, sanki kendi kendine konuşuyormuş gibi yaparak, onu önemsemeyebilecek okuru kendisinin zaten önemsemediğini ima ederek yapıtını korumaya alıyordıır. Sonradan kendisinin de söylediği gibi, *Aylak Adam’* ın kahramanına söylettiği "anlamazlardı”mn, okur yapıtını ciddiye almadığında kendisine bir tutamak olmasını istemiştir. Dostoyevski'nin kahramanlarındaki kadar şiddetli değil, ama burada da bir yeraltı gururu, o gurura eşlik eden bir incinmişlik var. Sürüden aynla- nın kolayca alay konusu olduğu bir toplumda, sürüden ayrılmayı göze almış yazarın kırılmasından doğal ne olabilir? Bu toplumu bu kadar dargörüşlü. bu kadar ikiyüzlü, bu kadar vurdumduymaz yaptıkları için hangimiz "onlar"a kızmıyoruz ki?

Yine de *Aylak Adam’ı* güçlü kılan, bazı okurlarınca öyle algılanıyor olmasına rağmen, Atılgan'ın tepkisel bir karşıtlık programıyla yetinmiyor olmasıdır. Aylağın ”onlar"a yönelik takıntılı ilgisinde mutlaka var olan bu karşıtlığın -başkalarına duyulan dindirilemez öfkenin, kendine haksızlık yapıldığı duygusuna gömülmüşlüğün, nihayet kibirli mesafenin- yapıtını ele geçirmesini engellemiştir Atılgan. İnsanın kendini ancak başkalarına karşı çıkarak bulabileceği bilgisiyle varoluşumuzun aynı başkaları yüzünden çoktan bir hastalığa dönüşmüş olduğu sezgisi arasında bence gerçekten kararsız kalmıştır. Toplum karşıtlığını bir "onlar" düşmanlığına, bu düşmanlığın eşlik ettiği bir aylaklık övgüsüne, bir özgür birey methiyesine vardırmasını engelleyen de budur. Romanda iki şeyi aynı anda anlatır Atılgan. Birincisi, hep söylenen şey: insanı zorunlu çalışmaya, gündelikliğe, yapaylığa mahkûm eden orta sınıf yaşamına yönelik bir başkaldırı öyküsüdür *Aylak Adam.* Ama bu öykünün içinde, kahramanı bazen kibre bazen de hınca hapseden bir incinmiştik öyküsü de kıpırdıyordun *Aylak Adam’ıa* önemi de Türk edebiyatının ilk toplum karşıtı kahramanlarından

birini yaratmaya cesaret etmiş olması kadar toplum karşıtı kahramanının başkalarıyla ilişkisindeki derin incinnıişliğe de işaret etmesinden, romanında bu iki öyküyü aynı anda inandırıcı kılabilmiş olmasından, dış kaleye olduğu kadar iç kaleye de eleştirel bir gözle bakabilmiş olmasından kaynaklanır.

Yazının başlığındaki kibre son kez dönersem, eleştiriyle kibrin ister istemez kesiştiği bir an var. Yazarın riya üzerine kurulu bir topluma, insanlan sığlığa mahkûm eden piyasaya, bazı cümleler sanki hiç kurulmamış gibi davranan bir kamuya, bütün bunları öylece kabullenen kayıtsız kalabalığa, hadi romancıların sözcükleriyle söyleyelim, "işlerine çabuk varma telaşındaki şu karınca sürü- sü"ne (Yusuf Atılgan), her gün biraz daha üzerimize gelen "kara koyun sürUsü"ne (Leylâ Erbil), "san badanalı çatı katlarına tutunmaya çalışan şekilsiz kalabalık"a (Oğuz Atay), "komşunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar' a (Atılgan), "kendinden hoşnut sırıtkanlık'a (Erbil), "kendinden memnun olabilmek için her davranışı meşru sayan onlar"a (Atay), "kendilerini ille eğlenmek zorunda sanan insanlar"a (Atılgan), "birbirlerine tutunduklarından

düşmeyenlere (Atay), her geçen gün biraz daha güçlenen "zebani kültür' e (Erbil). insanı her geçen gün biraz daha bunaltan "multiyozluk"a (Vüs'at O. Bener), nihayet yılların "kurtlu tarih"ine (Erbil) meydan okuması, bir eleştirellik kadar ister istemez bir kibri de içinde taşır. Ama güçlü edebiyatın gücü de eleştirelliğini burada durdurmuyor, belki de durduramıyor olmasındadır. Yazarın dış dünyaya karşı büyUk bir zahmetle oluşturduğu iç dünyanın, Tanpı- nar'ın şu ünlü "iç kale"sinin aslında o kadar muhkem olmadığını, kısmen o dıştan yapılmış olduğunu fark ettiği, "onlar' ı bu kez kendinde, kendi kahramanında, kendi yapıtında kıstırdığı an. Kibrin yerini daha kederli, ama buna rağmen değil, tam da bu yüzden daha yıkıcı bir eleştiriye terk ettiği an da o an bence.

Başkalarına anlatmaktan vazgeçen adam ile başkalarına anlatmaktan vazgeçen adamı anlatan Atılgan arasındaki farkı görelim. Herkese lanet okuyan yeraltı adamıyla, itiraflarını okuyanların nefretini çekmeye çalışan Stavrogin'le, kendi yasasını kendisi yaratabileceğine inanan Raskolnikov'la Dostoyevski arasındaki fark. "Ben" denen kurgunun "içimdeki bazıları"ndan yapılmış olduğu gerçeğine katlanamayan Hikmet

Benol’la yapıtını birbiriyle kavgalı seslerin savaş alanına çevirmeyi göze alan Atay arasındaki fark. Söz bıçkınlığının okura verilmiş bir zekât olabileceğini söyleyen Bay S ah te -gi'yle her şeye rağmen yazmaya devam Vüs'at O. Bener, "haydutlar ülkesi' ne sırtını dönen soylu Zenîme'yle kendi yapıtının oluşumunda o ülkenin oynadığı rolü unutamayan, yazarın kendisinin de hasta, zavallı, suçlu olabileceğini sezen, eleştirelliğini kendi soylu kahramanına karşı işletebilmiş Leylâ Erbil arasındaki fark. "OkuTİar, ne yaptıklarını her zaman düşünmüşler midir?" diyen soran Bilge Karasu'yla okuT ne yapıyor olursa olsun anlatmayı sürdüren, ne kadar tutkuyla anlatılmış olursa olsun öyküsünün hep bir şeyleri dışarıda bıraktığını sezen, "öykünün böylece anlatılışında kaynayıp giden bir şey var" duygusuyla metnini başka öncüllerle hep yeni baştan kuran, yırtıp atmak yerine bu kez başka dayanak noktalarıyla yeniden yazan Karasu arasındaki temel fark. "Çapavulun Çattığı Çaparız" öyle bitmez mi: "Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin *battığını* kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı."

Atılgan'ı kahramanıyla özdeşleştirenler haksız değil. Evet, aylak adamdır Atılgan; ama kendisini aynalayacak "gerçek" okurda ısrar etmek yerine, anlaşılmamayı göze almış aylak adam. Yapıtını çöpe atmaktan vazgeçen, demek başkalarına bir şey anlatmayı seçen, yazdığı için kibrini yenebilmiş aylak adam.

Okura gelince: İster tasasız, sıradan, anlayışsız olanı olsun, isterse akıllı, sorgulayıcı, anlayışlı olanı, yazar için daima başkasıdır okur. Çünkü yazara metnin daima bir dışı olduğunu hatırlatır. Yapıt tümüyle o dışı gözettiğinde kendini "onlar"a, oradaki çıkar ilişkisine baştan teslim eder, müşterisine kur yapmaktan, onu memnun etmekten başka çaresi yoktur. Ama o "dış" hiç yokmuş, önemsizmiş, yazar onsuz da yapabilirmiş gibi davrandığında bu kez kendi kibrine teslim olur. "Onlar "dan etkilenmiş olduğunu, kendisinin de kısmen onlardan yapılmış olduğunu görmezden gelecektir. Ne biri ne diğeri: ikisi arasındaki gergin hattır yapıtı ayakta tutan.

Yeraltında Neler Var?

Görülmek, Horgörülmek, Hiç Görülmemek

"Olanaksızlık, taştan bir duvar demektir.

Kişiye ayna tutan şeydir bakış; onu bütünleyen, tam olduğunu hissettiren şey. Yine de her bakışın bir kötü bakış olabileceğini, soğuk ebeveyni, yargılayan efendiyi, adaletsiz tanrıyı içinde taşıdığını da biliyoruz. Bakışın çifte doğası: Kendimizi eksiksiz hissetmemiz için başkasının bizi görmesi gerekir; ama diğer yandan, etrafımızı saran gözler imparatorluğu bize her an gözaltında olduğumuzu söyler, işte insanın bakışa aynı anda hem muhtaç hem de maruz kalıyor olması, hepimizin kendini şu ya da bu ölçüde içinde bulduğu bu çatışma mağdurun yazgısında tam anlamıyla bir yaraya dönüşmüştür.

Aylak Adam'm üzerinde durulmamış sahnelerinden biri, bir sokak kavgasıyla ilgilidir. İki adam bir başkasını dövüyordur; o arada C. dayak yer. İnsanların hınçlarını hiç tanımadıklarından çıkardığı büyük şehirde herkesin başına gelebilecek bu sıradan olayın C. için silinmez bir anıya dönüştüğünü anlatarak başlar *Aylak Adam:* "Bir ay önce yediğim dayağı haketmemiştim ben." Sırf bunu söylemek için adamlan arar; ama bulamaz. Sonraki sahnede C.'yi sokak ortasında bir Rum kızını hınçla dudaklarından öperken görürüz. Kızın yanındaki kadın onu terbiyesizlikle suçlayınca da ünlü cümle gelir: "Kafamı hınçla geriye attım gülerken. Gittiler. Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz."

Dikkatini romandaki "ötekiler" eleştirisine veren okur C.'nin kızı öpmesini Stavrogin'vari[lxx] bir ahlak suikastı, toplumun "dökme kalıp"lanna duyulan tepkinin bir ifadesi olarak alkışlayacaktır. Bir meydan okuma yok değildir orada; ama o sırada görmezden geldiğimiz, aylağın hıncını kendisini haksız yere hırpalayanlardan değil, gücünün yettiği birinden çıkartıyor olmasıdır. Sokak kavgasında incinen, belli ki çok daha önce incinmiş gururunu bir türlü onaramıyor olmasının öfkesini,

orada öylece "kıpkızıl bir öfke'yle ka-

lakalmışlı|ımn acısını hu olayla hiç ilgisi olmayan kızdan çıkarmış, üstelik kızı tasasız çoğunluğun temsilcisiymiş gibi suçlamıştır aylak

Yine dc Atılgan'ın hıncı en iyi anlattığı sahne *Aylak Adamda* değil. *Anayurt Oteli'nde* karşımıza çıkar. Romanın çocukluğundan beri aşağılanmış kahramanı Zebercet konaktan bozma otelin dışına çıktığı ender anlardan

birinde bir sokak kestanecisinden kestane alıp almamayı düşünüyordum "Gecikmeli Ankara treniyle gelen ka- dın”ın döneceğinden umudunu kesmiş, otelin kapısına KAPALI kartonunu asmış, ortalıkçı kadını çoktan öldürmüştür. Başkalarıyla sanki son kez yakınlık kurabilmek için dışarı çıkar; ama horozcular kahvesinde tanıştığı oğlanla, mezarlıkta karşılaştığı orospuyla yakınlaşma çabalan sonuç vermez. Doğduğu günden bu yana kurtu lamadığı "adam yerine konmama” yazgısı sokakta kestanecinin hakaretiyle bir kez daha tekrarlanır: "Ne dikildin oTda ulan; yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!"

Daha önce onu aşağılayanlara nasıl yanıt verememişse, bu hakarete de yanıt veremez Zebercet. Birkaç gün önce ortalıkçı kadını boğan cani değil, öfkesi uysallığın ardında tıkanmaya yazgılı başı eğik adamdır şimdi. TUrkçede mağdurun bilincine bu kadar içerden bakan, oradaki karşıt sesleri aynı anda anlatabilen bir başka metin bulmak zordur. Zebercet'in kestaneci tarafından aşağılanmasının hemen ardından gelen iç konuşma, dört gün önce işlediği cinayetin başkaları tarafından keşfedileceği korkusu kadar, korkuyla sinen kişiliğin içindeki hınçlı ötekini, konaktaki ölüyü hayalinde sanki bir kez daha öldüren öfkeli yanı da ele verir. En ince ayrıntısına kadar anlatmıştır Atılgan. Ortalıkçı kadının ccsedini demir testeresiyle doğrayıp başını ensesinden ayıracak, kollarını tek tek parçalayacak, etlerini sıyırıp kazanda kaynatacak, nihayet içindeki ölüyle birlikte tüm oteli yakıp yok edecektir Zebercet.

Kestaneciye gelince, ona duyduğu gizli öfke tam bir hayali intikam kanalı açmıştır. Tımak çakısıyla arkasından yaklaşacak, kestanelere bir avuç kum alacak, bir tokatta kasketini mangala düşürecek, beline bir tekme, ensesine bir yumruk, adamı olduğu yere devirecektir. Yalnız kestaneciden değil, sanki o güne kadar kötü kaderini belirlemiş ölü ya da diri herkesten, bir besleme olan ninesini gebe bırakan Keçecizade Haşini Bey den, ona Zebercet adını koyup hayat boyu aşağılanmasına yol açan ebeden, onu askerlik yıllarında cinsel şakalarıyla küçük düşüren Fatihli'den, "küçük askerim" diye aşağılayan orospudan, onu "sabahtan öğlene kadar bir ortalıkçı karlın gibi" kullanan yüzbaşıdan, hamama giderken hnhçalarını taşıtan subay karılarından, horoz döğüşü sırasında kan içindeki horozlara bakıp "Ya ycncr ya geberir" diye bağıran erkeklerden, yenilen hayvanı yere vurup öldürdükten sonra fırlatıp atan horoz sahibinden, "yukarfyla bağlantı

kurmak için aksatmadan doldurduğu otel fişlerini hiç bakmadan bir kenara atan polislerden, nihayet bir türlü bağlantı kuramadığı şu "yukarı"sından, hem gölgesinde kaldığı güçlü Keçeci beylerinden hem de onu görmezden gelen Ankara'dan, kısacası onu adam yerine koymamış tüm dünyadan intikam almak istiyordur Zebercet. İntikam arzularıyla yakalanma korkusunun, koyu bir öfkeyle başkaları tarafından yargılanacağı korkusunun, yakıp yok etme arzusuyla sinsi bir hesaplılığın, ödeşme isteğiyle yetmezliğin iç içe geçtiği, Türkçe yazılmış en vurucu, en kanlı, en girift, aynı zamanda en şiirsel hayali intikam sahnelerinden biri:

maşatlık taşı babandır ulan

anandır ulan

karındır

karım değil bir kadın

leş

leş herif

lop incir

pelte suratlı çıfıt

maşatlığa gömerler seni

geberince ardından çiftetelli oynar karın

bir kadın sessiz çak uyurdu gaz ocağı patlamıştır

mangalına bir tekme atılır kestaneler

ateşler yayılır tavanarasına gaz döküp odasına gaj döküp bir kibrit

fırlayıp üstüme atılır

başkaları karışır gene sorgular polisler savcı yangında sen neredeydin kokuyu duymadın mı yatıyordum

yere yıkıp boğazıma sarılır

geceyse yalımı gündüzse dumanı bir gören olur yangın vaaar kestane alacakmış gibi yaklaşıp suratına bir lukal yangın vaaar doluşurlar içeri ölüyü bulurlar sorgular sorular cezaevi.

Hayatı boyunca horlanan, ama buna karşı çıkamamış herkesi şu ya da bu ölçüde etkisine alan tıkanmışlığın Zebercet için aşılmaz bir kadere dönüştüğünü anlatır bize *Anayurt Oteli*. Hayalinde ortalıkçı kadını doğrayıp ateşe verdiği, kestaneciyi yumruklayıp tekmelediği sırada sokaktan geçen bir adama çarpar. Uysal öteki geri dönmüştür: "Af buyurun."

2

Edebiyatın dünyaca ünlü bir başka hayali intikam sahnesi Dostoyevski'nin *Yeraltından* Notlar'ında karşımıza çıkar. Askeri başarılar kazanmış, çapkınlık hikâyeleri dillerde dolaşan Zverkov onuruna verilen veda yemeğinde bir yandan korkaklık nöbetleri geçiriyor, bir yandan da herkesi kendine hayran etmek istiyordur yeraltı adamı. Ama davette kimse onu fark etmez. Zverkov'la arkadaşlarının peşinden çağrılmadığı halde geneleve giderken arabada ince ince hayal eder: içeri girecek, Zverkov'a bir tokat atacak, sonra da onu düelloya çağıracaktır. Adam teklifi kabul etmezse paltosunu çekip alacak, ellerini ısıracak, ona hakaret edecektir. Sonunda karakola götürülse. Sibirya'ya sürülse, mesleğinden olsa da yıllar sonra bir dilenci olarak onu izleyecek, karısının kızının önünde aşağılayacak, sonra da -evet, yıllar yıllar sonra, adamla görkemli bir biçimde ödeştikten, onu herkesin gözü önünde küçük düşürdükten sonra- büyük bir yüce gönüllükle bağışlayacaktır: "İşte silahlar, ben silahımı

boşaltıyor, seni de bağışlıyorum."

İntikamın neden hayali kalmaya yazgılı olduğunun ipuçları,

romanın ünlü kavga sahnesindedir. Yeraltı adamı daha önce bir kavgada Zverkov tarafından sırf yolu kapadığı için omuzlarından tutulup bir kenara

konmuş, iri yan subayın karşısında "fareleştiğini” hissetmiştir. Gururu fena halde kırılmasına rağmen öfkesini bir türlü akı- tamadığı için de tıkanıp kalmıştır. Subayı alaya alan bir öykü kaleme alır; öyküyü yayınlatamaz. Şairane bir düello mektubu yazar; adamın onun kim olduğunu bile hatırlamayacağından korktuğundan mektubu yollamaz. Bir gün bulvarda gezinirken hep başkalarının subaya yol verdiğini, onun da kalabalığın içinde sanki önünde bir boşluk varmış gibi rahatça dolaştığını görünce aklına dâhice bulduğu ödeşme fikri gelir. Bir sonraki karşılaşmalarında çarpışmayı göze alacak, böylece onu hiçe saymış olacaktır. Kılık kıyafetini düzelttikten, gece gündüz çarpışma ânını hayal ettikten sonra, birçok başarısız çarpışma girişiminin ardından nihayet bir gün çarpışırlar. Herkesin gözü önünde subaya eşiti gibi davranmış, onurunu kurtarmıştır. Ama kalemini bir mutlu son anlatısına ayarlamamıştır Dostoyevski. İncinen gurur bir türlü onanlamıyordur; çünkü çarpıştıklarında onu görmemiş, başını bile çevirip bakmamıştır subay. Hıncı imkânsızlığın yol açtığı bir tıkanma olarak tanımlar Max Scheler. Yeraltı adamının tanımında yine bir imkânsızlık, ödeşme isteğinin insanın içinde kalmasına, onu içten içe zehirlemesine yol açan aşılmaz bir duvar var: "Olanaksızlık taştan bir duvar demektir."

Yeraltından Notlar'daki çarpışma sahnesinin Çemişevski'nin *Nasıl Yapmalı?’sıni&ki* benzer bir sahnenin, yoksul tıp öğrencisi Lo- pulıov'uıı bir bulvarda yüksek rütbeli bu adamla çarpıştığı saluıeıüu farklı bir yorumu olduğu bilinir. İki yazarın da bulvarı ödeşme mekânı seçmiş olması tesadüf değildir. On dokuzuncu yüzyılda soylulardan küçük memurlara, işsizlerden yoksul öğrencilere, orospulardan bohem entelektüellere hemen her kesimin birbirine karıştığı bulvar -aslında zengin fakir, eğitimli eğitimsiz, şehirli taşralı, kadın erkek herkesin birbirine karıştığı, birlikte eğlendiği kalabalık şehir ortamları- bu özelliğiyle lıeıııı bir eşitlik vaadini içinde taşıyor hem de kalabalığın içinde kimin kime yol vereceği görünmez yasalarca düzenlenmiş olduğundan kendini aşağılanmış hissedenin aşa-

2. Marshall Berman. Nikolas döneminde modernliğin merkezinin St. Pelers-burg'un hükümet binalarının bulunduğu büyük meydanlardan Nevski Bulvarı'na kaydığını söyler. Çemişevski'nin anlattığı intikam sahnesinin geçtiği bul$_{2}$var bu-ğılayana duyduğu hıncın artmasına neden oluyordur.[2] Şehri devasa bir vitrine dönüştürdüğü için, vitrinin içinde farklı sınıftan

insanları birbirinin bakışına açık hale getirdiğinden, bir yandan herkesin kendini herkesle kıyaslamasına imkân tanıyor, bir yandan da kıyaslamadan yenik çıkmaya mahkûm olanın tek bir bakış darbesiyle "göz göre göre" aşağılanmasına zemin hazırlıyordun Bu yüzden mağdurun kalabalığın içinde herkesin gözü önünde "saygıdeğer bay"a atacağı omuz darbesi - ya da çoğu zaman kalabalık şehir ortamında "saygıdeğer bayan"a yönelen cinsel öfke- oradaki görünmez yasayı ihlal ettiği için simgesel bir anlam taşıyormuş gibi dursa da yasayı bir türlü tam değiştiremediğinden ihlal edeni daha da hınçlandıran bir tıkanmışlığı dile getiriyordur.

Yine de Çemişevski'nin anlatımıyla Dostoyevski'ninki arasındaki fark önemlidir. *Nasıl Yapmalı*?'da Lopuhov adamın üzerine doğru geldiğini görünce yol vermez; çarpışırlar. Adam küfreder; Lopuhov da adamı devirip yoluna devam eder. Sonradan eleştirmenlerin "kolay zafef' olarak niteleyeceği bu çarpışma Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ında bu kez aşağılananuı bilincinde yer alan bütün çatışmalarla; isyan, incinmiştik, öfke ve korkunun aynı anda hissedildiği bir sahnede geri dönmüş gibidir. Her şeyden önce aşağılanan için o omuz darbesinin göründüğü kadar kolay bir eylem olmadığını anlatır bize Dostoyevski. Uzun, tedirgin bir ruhsal hazırlık gerektirmiş, bir dizi başarısız girişimin ardından gelmiştir çarpışma. Gerçi sonunda yeraltı adamı sınıf farkını hiçe sayıp adama yol vermez; ama çok geçmeden bunun bir zafer olmadığını, ona meydan okuyor olmasının adamın kılını bile kıpırdatmadığını da fark eder. Bu yüzden kalabalık bulvarda yüksek rütbeli subaya atılan omuz darbesini Petersburg'da açılacak yeni politik ufkun, Rus Devrimi'nin habercisi sayanlar olduğu gibi, yorumlarını yeraltının

rasıdır (Afalı *Olan Her. Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülenl Peker, İstanbul: İletişim, s. 2S9). Oogol de *Neva Caddesi* adlı anlatısında, St. Petersburg'da yeşilli sınıflardan, çeşitli kesimlerden insanları: soyluları, zenginleri, garibanları,

dilencileri, memurian, köylüleri, ressamları, orospuları buluşturan, "her garibanın gezme zevkini tattığı" bulvarın

karmaşık çekiciliğini anlatır. *Neva Caddesi,* fcv. Mehmet Özgül, İstanbul: Can, 2005. i

telafi edilemez hıncı üzerine kuranlarda vardır.[lxxi] Aslında bu iki ucu aynı anda içinde taşır Dostoyevski'de yeraltı. Bir yandan "saygıdeğer insanlar”ı, onları saygıdeğer kılan yasayı tanımama cüretinin ifadesidir; diğer yandan yasayı umursamıyor olmanın altında, meydan okumanın hedefini tam bulamıyor, öfkenin tam yatıştınlamıyor olmasından kaynaklanan bir hınç da kıpırdıyordun

Burada biraz ara verip roman okuma dinamiklerimiz üzerinde durmakta yarar var. Romanlarda yerüstüne karşı yeraltıyla özdeşleşme. bizi de şu ya da bu ölçüde yaralamış bir toplumsal yasayı sarsabilecek gilçte bir kahraman görme isteğimiz bu tür anlatılan nasıl değerlendirdiğimizi büyük ölçüde belirler. Dostoyevski'nin yeraltını içerden anlatacak kadar yeraltına yakın, "yukarıdakilere kızgın olduğu açıktır. Yine de toplumsa] yasayı bir omuz darbesiyle yıkıp geçen biri olarak yüceltmez kahramanını. Üstelik, oldukça kararsız bir anlatımı vardır itirafların. Yeraltı adamı önce hırçın, aksi biri olduğunu söyler; sonra hırsından böyle düşündüğünü, aslında onurlu, kuruntulu ve alıngan olduğunu anlatır. Yeraltını över; sonra bunun yalan olduğunu söyler: "Yalan, çünkü iyi olanın yeraltı değil, başka, bambaşka, özlemini çekip bir türlü elime geçireme- diğim şey olduğunu iki kere ikinin dört ettiği gibi biliyorum. Yeral- tının cehenneme kadar yolu var." Yeraltını sevdiğini söyler: sonra ondan nefret ettiğini de: "Kendi köşemde, canlı yaşamdan kopmuş bir biçimde, manen çürümüş olarak kendi yerallımda kendi yarattığım kini içime akıta akıta yaşamımı nasıl perişan ettiğimi anlatmanın hoşa gidecek bir yanı olabilir mi? Sonra romana bir kahraman gerekir. Oysa benimkinde tam tersine bir kahramanın karşıtı olan ne varsa özellikle bir araya getirilmiştir. îşte bu, bizim gibileri anlamanın en doğrudan yoludur. Bizler yaşama alışkanlığını kaybettiğimiz, topallaya topallaya

yürüdüğümüz için yazdıklarım etkili olacak. Bizim yaşama karşı duyduğumuz yabancılaşma, canlı yaşamdan tiksinccek, onun adını bile duymak istemeyecek ölçüdedir. Üstelik bu canlı yaşamı bir iş, bir görev gibi kabul ediyoruz ve onu

kitaptan öğrenmeyi daha üstün tutuyoruz."

Kararsız bir anlatım, dedim. Belki birçok sese aynı anda yer veren demek daha doğru olur. "Bir sinek kadar" değeri olmadığı duygusuyla aslında

"herkesten daha akıllı, daha soylu, daha kültürlü" olduğu inancı, yıkıcı eleştiriyle sızlanma, yeraltına sığınma arzusuyla ondan kazanç elde etme isteği ("yeraltı daha iyi elbette, daha kazançlı"), horlanmış olmanın ansıyla bu acıyı bir ayrıcalık olarak kullanma çabası, nihayet meydan okumanın verdiği kendine güvenle buna duyulan inançsızlık aynı anda konuşabiliyordur çünkü itiraflarda: "Ah, şimdi buraya

yazdıklarıma bir inanabilsem! Yemin ediyorum baylar, şu karardıklarımın tek sözcüğüne bile inandığım yok. Daha doğrusu belki inanıyorum ama bir yandan da nedense malın kötüsünü salmak isteyen tezgâhtar gibi sözlerimin yalan olduğunu hissediyor, bundan dolayı kuşku içinde kıvranıyorum."

3

Dosloyevski'ye borçlu olduğunu söyleyen birçok yazardan biri Nietzsche'ydi. *Yeraltından Notlar ı* Fransızca çevirisinden 1887'de. henüz 23 yaşındayken okumuştu. Bir mektubunda *Yeraltından Notlar* ın kendisi için değerli bir ruhsal malzeme içerdiğini, Dostoyevski'nin ona bir şeyler öğreten "yegâne psikolog" olduğunu yazar. [1xx11] Ahlaki önyargıların kökeni, kara vicdan ve çilecilik üstüne düşüncelerine yer verdiği *Ahlakın Soykütüğü Üstüne'yi* de aynı yıl. 1887' de yayımlar. Kitabın *ressentiment'Yi.* (hınç, gocunma, gücenmişlik) ilgili ünlü cümleleri şunlar: "Ahlakta kölelerin başkaldırısı, *ressen- limeni* ın yaratıcı hale gelip değerler doğurmasıyla başlar. Eyleme dayalı gerçek bir tepki gösterme hakkı reddedilmiş, kendini hayali intikamla avutanlann hıncı. Her soylu ahlak insanın kendini muzaffer bir biçimde olumlamasından doğarken, köle ahlakı 'dışarıdan' gelen, 'farklı' olan, 'kendisi olmayan' her şeye daha baştan 'hayır' der. İşte bu 'hayır' onun yaratıcı eylemidir. Değer koyan bakıştaki bu tersine dönme -insanın kendine doğru değil de dışarıya doğnı bu zorunlu yönelmesi- *ressentiment'm* temel özelliğidir."[3]

Duygularımızın değer yargılarımızı nasıl etkilediği üzerine düşünüyor, yalnızca güçsüzlerin iyi olduğu yolundaki yargının, güçsüzlüğün yol açtığı nefretten kaynaklandığım söylüyordu Nietzsche. Var olabilmek için hasmane bir dış dünyaya muhtaç olan "köle ahlakımın kökeninde, kendini tarihin anlamıymış gibi hissetmek isteyen sıradan insanın değerleri tersyüz etme çabası vardı. Kendini hayali intikamla avutanlann hınç duygusu:

boyun eğen küçük adamın, sığlıktan öteye geçememiş kasvetli güruhun güçlü, bağımsız, özgür nıhlu olana duyduğu nefret. "Çoğunluğun mutluluğu", "insanlık sevgisi" ve "eşitlik" gibi modern erdemlere bu yüzden karşı çıkıyor, bunların zayıfın güçlüyü aşağıya çekme arzusunu yansıtnğım, bu yönüyle bir *ressentiment* ürünü olduğunu söylüyordu Nietzsche. Bir başka deyişle modern erdemler kökenlerindeki nefreti, "bütün patlayıcıların en tehlikelisi" olan hıncı sakladıkları için ikiyüzlüydüler. Bu ikiyüzlülük sayesinde değerler tersine dönüyor, zayıflık merhamet duygusuna, ürkeklik alçakgönüllülüğe, insanın intikam almaya gücünün yetmeyişi bağışlamaya dönüşüyordu.

Nietzsche bunları yazarken Dostoyevski'den etkilenmiş midir, ne ölçüde etkilenmiştir, bunları bilemiyoruz. Ama modern uygarlığın kökenindeki "yeraltı intikam alanı"ndan söz ediyor olması, en azından dikkatinin Dostoyevski'yle benzer bir yerde yoğunlaştığını gösterir. Yine de Nietzsche'nin zaman zaman bir vaaza dönüşebilen felsefi düşünceleriyle Dostoyevski'nin romanları arasındaki şu temel farkı görmemiz gerekir. Nietzsche'nin yalnızca bir sahtekârlık, yalnızca bir ödeşme isteği, yalnızca bir gocunma gördüğü yerde Dostoyevski bir çatışma görmtlşıü. Orada tek bir ses değil, birden fazla ses duyabilmiş, "yeraltı" adını verdiği toplumsal-mhsal mekânı ne sadece ihlalden ne de sadece gücenmişlikten, ne sadece başkaldırıdan ne dc sadcce gizli kindarlıktan, bunların her ikisinden birden yapılmış bir yer olarak anlatabilmişti. Gerçekten de yeraltı adamının eleştirelliğînin sadece karalama dürtüsünden ibaret olduğu söylenemez. Ama diğer yandan, saklı kalmış güçlü beklentilerin yetersizlik duvarına çarpıp tıkanmasının, Scheler'in deyişiyle "arzuyla iktidarsızlık arasındaki [bu] azap verici çatışma"nın[6] hınç için uygun ortamı hazırladığım, insanın kendini sürekli başkalarıyla ("onlar"la, "ötekiler'Me, "saygıdeğer baylar"la, "uslu çocuk lar"la. "bahtiyarlarda) kıyasladığı, ama kıyaslamadan yenik çıkmaya mahkûm olduğu bir toplumsal ortamın iç dünyayı zehirleyebileceğini de başka herkesten iyi anlatmıştı Dostoyevski.[7] Nietzsche'nin orada ısrarla hep aynı sesi duymuş olmasının, "o sıradanlar,

o Üi7.umsu7.lar, o fazlalıklar "t hiçe sayan bilgeliğinin,

"hu kulaklara göre ağız" olmadığını düşünen

Zerdüşt'ünün bu sözlerinin de bir gücenmişliğin ürünü olabileceğini düşündüren bir şey yok mu burada? Bu soruya döneceğim ilerde.

4

Etkilendiği yazarlar arasında Çehov, Faulkner, Joyce, Sartre, Camus, Vüs'at O. Bener ve Sait Faik'le birlikte Dostoyevski'nin de adını sayar Atılgan.[lxxi11] Dostoyevski'nin hangi romanlarını okuduğunu, bunlardan ne ölçüde etkilendiğini bilmiyorum. Zaten bu yazıda beni esas ilgilendiren Atılgan'ın Dostoyevski'den ne ölçüde etkilendiğini saptamaktan çok, bir etkilenmenin ürünü olsun ya da olmasın iki yazarda da karşımıza çıkan yeraltı dinamikleri üzerinde düşünmek olacak. Yine de Atılgan'da bir yeraltından söz edeceksek eğer, bunun Dostoyevski'vari bir tıkanma deneyimi kadar Fransız varoluşçuluğundan da esinlenmiş bir yabancılaşmışlığın. bir "öteki" tedirginliğinin, bir "özgürlük" ve "suç" tartışmasının da izlerini taşıdığını söylememiz gerekir. Gerçekten de *Anayurt Oteli'yle* Sartre, Camus ve Dostoyevski'nin yapıtları arasında hemen göze çarpan paralellikler vardır. Romanın sonlarına doğru Zebercet'in zihninden bir anlığına kayıp giden, insanın nedensiz de olsa suç işleyebileceği ("Bilemiyorum nedensiz olamaz mı...") düşüncesi bir

yandan Camus'nün *Yabancı'smı*, bir yandan da Dostoyevski'nin *Suç ve* Ceza'sını, Raskolnikov'un "bir mantığa dayarımadan öldürmek" için kan döktüğü yolundaki sözlerini akla getirir. Zebercet'in aklından geçirdiği, özgürlüğün dayanılmaz olduğu düşüncesinde ("Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük") hem Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik'ı* hem de Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler'i* yankılanmış gibidir. Sartre'a göre ne babaya ne de Tanrı'ya sığınabilen bilinç "özgürlüğe mahkûmdur." İvan Karamazov da kararlarında özgür olmanın insana azap verdiğinden söz eder: "însan için vicdan özgürlüğü kadar çekici, ama o kadar da azap verici bir şey yoktur." Zebercet'in zihninde yine bir an için yanıp sönen, "yeryüzünde canlı kalmanın bir bakıma suç işlemeden olamayacağı" düşüncesi okuru bir kez daha *Karamazov Kardeşlerin* dünyasına, insanın kendi köşesinde otururken bile bir suçu paylaşıyor olabileceği fikrine götürür.[lxxıv] Zebercet'in insanın kayıtsız olmayı başardığında her şeyi yapabileceği yolundaki düşüncesi ("Bir eylemin ertesini, sonuçlarını göze alabilirse ya da bunlara kayıtsız kalabilirse insanın yapamayacağı şey yoktu") yine *Suç ve Ceza'yı*,

Raskolnikov'un ruhen "katı ve güçlü" olan kişinin diğerlerinin efendisi olacağı yolundaki görüşünü, Zebercet'in ağır ceza duruşması sırasında cinayetin "yasaların bir bölümüne sığdırılmasıyla ilgili düşündükleri de ('Yargıç kürsüye vuruyor savunmanızı öldürme hakkı üzerine kurduğunuz anlaşılıyor bu konu burada tartışılmaz burada bir eylem yasaların bir bölümüne sığdırılır diyor") yine Raskolnikov'un yasalarüstü "öldürme hakkı"yla ilgili sözlerini yankılıyor gibidir. Gerçekten de ortalıkçı kadını öldürdükten sonra, özellikle de intiharını önceleyen kısacık zaman diliminde kahramanının zihnini Sartre, Camus ve Dostoyevski'den izler taşıyan; özgürlük, öldürme hakkı, suç ve yasayla ilgili cümlelerin çarpıştığı bir savaş alanına dönüştürmüştür Atılgan.

Bütün bunların Atılgan'ın bilerek yaptığı göndermeler mi, yoksa etkilenilen yazarların metnin içinde ister istemez yankılanan sesleri mi olduğu çok da önemli değil. Önemli olan, Atılgan'ın romanını, etkilendiğini söylediği yazarların yapıtlarıyla benzer problemler etrafında kurmuş olmasıdır. Atılgan'da esas problem, başkalarıdır. Özellikle "problem" diyorum, çünkü romantik yanımız burada bir problem görmez. Atılgan'ın kıyıda kalmış kahramanlarını, özellikle de *Aylak Adam'ın* anlaşılmamaya yazgılı kahramanını oria sınıfın sahte değerlerine meydan okuyan biri olarak yüceltmeye yatkındır. Oysa her iki romanda da yan gerçek yan hayali kadıniann izinde çocukluğun ilksel bağlarına geri dönmeye çalışan, büyük beklentileri olan, bu yüzden de incinmişliği kötü bir kader gibi yaşayan erkek kahramanlann öyküleri etrafında başkalarını gerçekten problem edinmiştir Atılgan. Hem C.'yi hem de Zebercet'i başkalarından kurtulma isteğiyle onlara duyulan şiddetli ihtiyaç arasında gidip gelen kişiler olarak anlatır. Romanlardan ilkinin bir büyük şehir romanı, İkincisinin bir kasaba romanı olmasının bu bakımdan önemi yok. Nasıl aylağın gerçek sevgi arayışı "elipaketliler"e karşı direnişini olduğu kadar çocukluğun ilksel sevgi nesnesine geri dönme ihtiyacını da yansıtırsa, Zebercet’in gecikmiş Ankara treniyle gelen kadınla ilgili hayalleri de aşağılanma yazgısını değiştirme isteği kadar kendine başka herkesi dışlayan bir "anayurt" kurma çabasını da yansıtır. Zebercet'in, otelin yıllar önce dünyaya gözlerini açtığı odasında gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla hayali vuslatı, aynı anda hem seveni hem sevileni canlandırdığı bu hayali birleşme sahnesi bu bakımdan çarpıcıdır. Ama her iki romanı da sonuçsuz kalmaya yazgılı bir arayışın öyküleri olarak kurmuştur Atılgan. *Aylak Adam da* arayışın kendisinden

değil, bunu başkalanna anlatma çabasından vazgeçer C. *Anayurt Oteli* ndeyse arayışın kendisinden de vazgeçer Zebercet. Mezarlıkta rastladığı kadın

otele gelmeyince söyledikleri şunlar: "Gelmeyecekti

anlaşılan. Ne bekliyordu bu kadından, ya da bir kadından? Yüksek sesle: 'Canı cehenneme' dedi."

Anayurt Oteli'nde Sartre, Camus ve Dostoyevski'den izler taşıyan bir "başkaları" problemi olduğunu söyledim. Yine de romanda Cumhuriyet'in önemli tarihlerine yapılan göndermeler, ayrıca Atılgan'ın romanlarında politik ya da toplumsal durumları telmihlerle geçiştirdiği, metnin içine gizlediği tarihlerle toplumsal olaylara dokundurduğu yolundaki sözleri,[10] romanda yeraltı dinamiklerinin yalnızca varoluşsal bir kıyıda kalmışlık bağlamına değil, aynı zamanda siyasal-toplumsal bir bağlama da yerleştiğini gösterir. Zebercet'in ısrarla beklediği kadirin gecikmeli "Ankara" treniyle gelmiş olması da bu bakımdan anlamlıdır. Cumhunyet'in taşralaştırdığı, horgördüğü ya da hiç görmediği bir yaşantıdan söz ediyordur *Anayurt Oteli.* Bir zamanların bereketli toprakları, zengin dükkânları, kaynayan kazanları, gösterişli düğünleriyle öne çıkan zengin Osmanlı kenti şimdi ücra bir kasabaya, bir zamanların gösterişli Osmanlı konağı sıradan bir taşra oteline dönüşmüştür. Taşra kendini artık merkezin tuttuğu aynada görmeye mahkûmdur; aynadan yansıyan gürüntüyse daima bir yetersizlik görüntüsü olacaktır. Böyle baktığımızda yalnızca bir kişisel dışlanmışlığın değil, aynı zamanda Cumhuriyetin yeraltına iniği içeriklerin de temsilcisiymiş gibi görünür Zebercet.

Aslında "temsilcisi" demeyelim; çünkü hiçbir zaman zengin Keçeci ailesinin gerçek bir üyesi değil, bir yanaşma, bir piçtir Zebercet. Temsilcisi olma isteği, diyelim; çünkü burada da bir hayali yan var. Kendini "Keçeciler’in sonuncusu" olarak görmek istiyor, mağdurluğunu aslında hiçbir zaman kendisine ait olmamış, hatta mağdurluğundan sorumlu bir tarihe bağlanarak aşmak istiyordur Zebercet. Ama Cumhuriyet bu hayali kimliği de sığınılacak bir şey olmaktan çıkarmış, şanlı tarihi bir taşra öyküsünden ibaret

bırakmıştır. Belki bu bakımdan Zebercet'in tıkanmışlığıyla taşranınki arasında, Zebercet'in gecikmiş Ankara treniyle gelen kadın tarafından görülme ihtiyacıyla taşranın merkez tarafından görülme ihtiyacı arasında bir paralellik vardır. Ama bütün bunların, Atılgan'ın söylediği gibi bir "dokundurma" olduğunu düşünürsek, belki şöyle söylemek daha doğru olur. Zebercet'in kıyıda kalmışlığını bir toplumsal taşralaşma öyküsü içine yerleştirmiş, bu ikisini birlikte Dostoyevski'den, ama aynı zamanda Fransız varoluşçuluğundan da izler taşıyan bir "başkalarının eline düşme" endişesinin, başkaları tarafından yargılanma korkusunun, başkalarından özgürleşme isteği kadar onlardan bir türlü kurtulamıyor olmanın yarattığı gerilimden de yapılma bir yeraltının içine yerleştirmiştir Atılgan. *Aylak Adam'* la *Anayurt* Oteli'nın, ilk romanın anlaşılmamış şehir adamıyla İkincisinin taşralı canisinin buluştuğu yer de burasıdır. C. ve Zeber-

cet'in "madalyonun ters yüzleri" olduğunu söylemişti Atılgan.[lxxv] Ben de bu iki yalnız adamın, madalyonun ters yüzleri mi bilemiyorum, ama en azından Atılgan ın romanlarında şekillenen yeraltının farklı yüzleri olduğunu söyleyeceğim. Dostoyevski'vari bir yeraltı- nın çifle dinamiğini sanki kısmen ayrıştırmış, gurur yarasına verilmiş farklı cevapları iki kahramanı arasında bölüştürmüş gibidir Atılgan. Kibir, aylak adamın. Hayali intikam ve tıkanmışlık: Zebercet'in payına da bunlar düşmüş. En azından Atılganda yeraltını anlayabilmek için hem aylak adamın başkalarını umursamıyormuş gibi yapan kibirli yalnızlığına, hem de uysal adamla cani kimliklerini aynı kişilikte buluşturan Zebercet'e, onun saklı kalmış beklentilerine, maskelenmiş tutkularına, C'ninkini kat kat aşan yetersizliğine, hayatı boyunca aşağılanmış olmasına rağmen uysal kalmış olmasının yol açtığı sıkışmışlığa yakından bakmamız gerekir. C.'nin başkalarını horgördüğü, Zebercet'inse başkaları tarafından

horgörüldüğü için kaçtığını söyler Bema Moran.[lxxvı] Doğru. Yine de Cnin başkalarını horgörmesiyle Zebercet'in

horgorülmüşlüğünün, Cnin kibriyle Zebercet'in caniliğinin aynı gurur yarasına verilmiş farklı yanıtlar olduğunu anlatmak istiyor olamaz mı bize Atılgan?

Zebercet'in iç dünyasına biraz daha yakından bakabiliriz şimdi. Birçok bakımdan bir bastırılmış gazap öyküsüdür *Anayurt Öteli.* Erken doğmuş, horoz döğüşünü andıran hoyrat bir savaşa gelişimini tamamlayamadan atılmış, daima küçük görülmüş, aslında hiç görülmemiş Zebercet'in öyküsü. Adı, yetmezliğini daha da vurguluyor. Değerli bir maden çünkü zebercet; ama bu ad ona değerli olduğu için değil, “pamuğa sarıp inci kutusuna" yatırılacak kadar küçük olduğu için konmuştur. Üstelik bu mücevher adı yalnızca küçüklüğü değil, aynı zamanda kadınsılığı da çağrıştırır. Zaten adı konduğu anda karşısına dikilen aşağılanma yazgısı ailede, okulda, askerde, genelevde tekrar tekrar karşısına çıkacak, "bücür" diye, "bacaksız'[1] diye, "küçük asker" diye alay edilecek, tam bir erkek olamadığı için, hem tam olmadığı hem de erkek olmadığı için eğlence konusu olacaktır Zebercet: "Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş."

Önceki yazılarda Sartre'ın "görülmeden görme ayrıcalığı" dediği şeyin sessiz bir şiddet içerdiğinden söz etmiştim. Bunun toplum- sal-sınıfsal olduğu kadar cinsel bir boyutu da var. Görme ayrıcalığı üstün olmayı, üstün olmak eril olmayı gerektiriyorsa, bakışın nesnesi mutlaka kadın ya da kadınsıdır. Burada erkeğin hem kendine yeterli bir varlık hem de yeterince eril olamamış olması, yani ana kuzuluğu ve efeminelik bir araya gelerek uygarlığın belki de en eski, en hoyrat alayının konusunu oluşturur. Zebercet'in öyküsünde bu ikisine, yine kadınsılıkla

eşleştirilmiş bir uşaklık da eklenir. Askerlik yıllannda Fatihli onu cinsel şakalarıyla küçük düşürmekle kalmamış, bir "uşak" gibi, öyle anlaşılıyor ki bir kadın gibi kullanmıştır. Emirerliğini yaptığı yüzbaşının evinde de "bir ortalıkçı kadın gibi" kullanılmıştır Zebercet. Hamama giden kadınların bohçalarını taşıdığı için maruz kaldığı alay da ("Hanımlara dört demli çay!") yine aynı kadınsılığa işaret eder. Kendine yetersizliğin aynasında bakan, bu yüzden erilliğin vaat ettiği üstünlüğe başka herkesten çok ihtiyacı olan taşrada bütün bu bakış darbelerinin nasıl daha da zalimleştiğini, kadınsı bir günah keçisi arayışına dönüştüğünü tahmin etmek zor değil. İşte böyle bir ortamda, bütün bunlara karşı koyacak gücü kendinde bulamadan, öfkesini içine ata ata. hayali vuslatlara, ama aynı zamanda hayali intikamlara sığınarak ayakta kalabilmiştir Zebercet. Herkes ona gülüyordur; eğer gülmüyorlarsa onu görmüyorlar demektir: "Bir portakal

kabuğuna ya da balgama basmıştı anlaşılan, ayağı kaydı; düşerken duvara sürtündü, elini yere dayayıp doğruldu. Gelip

geçenlerden kimse gülmedi. Onu görmüyorlar mıydı yoksa?"

Ama *Anayurt* Oteli'nin önemi sadece Zebercet'i aynı anda hem mağdur hem cani olarak anlatması, bu ikili kimliğin çeşitli katmanlarını büyük bir ustalıkla resmedebilmiş olması değil, onu bir "Büyük" küçük adam olarak, büyüklük hayalleri olan, güçlü beklentilere sahip bir küçük adam olarak anlatmış olmasıdır. Keçeci beylerinden birinin bir beslemeden olan kızının oğludur Zebercet, ama konakta büyümüştür. Bayramlarda harcanan paralardan, düğünlerde kaynayan kazanlardan, sedef kakmalı gelin arabalarından haberdardır; bütün bunları görerek, kendini onlarla kıyaslayarak, ama bunların hiçbirine sahip olamadan yaşamıştır. Ailenin güçlü erkeklerini yüceltecek kadar onlara yakın, ama onlar gibi olamayacağını fark edecek kadar onlardan uzaktır. Konağın kurucusu Keçeci Zade Malik Ağa'nın tersine bir türlü kendine "malik" olamamıştır. Bütün bu yönleriyle de bazı Dostoyevski kahramanlarım, Öteki'nin uysal kişiliğinin içinde lıııç dolu bir ikinci kişilik taşıyan Golyatkin'ini,

Karamazov Kardeşler in baba Karamazov'a uşaklık eden Smerdya- kov'unu. *Delikanlı*'da ünlü bir prens ailesinin ismini taşıdığı için piçliği daha da vurgulanan, Versilov'un bir köleden olma evlilik dışı oğlu Arkadiy Dolgorukiy'i hatırlatır. Güçlü erkeklerin gölgesinde kalmışlığı, hayali vuslatlar kadar hayali intikamlara olan yatkınlığıyla yeraltı adamını da andırır. Yeraltı adamının sızlanan bir okur yazar, Zebercet'iıise suskun bir otel kâtibi olması çok da önemli değil. Çünkü kendini özel biri ("özgün ve ender") olarak gören yeraltı adamı gibi aslında Zebercet de kendine soylu bir misyon ("Keçeciler'in sonuncusu") yükler. Ayrıca o da kendini sanki kendine ye- terliymiş gibi duran bir hayata, Atılgan'ın bir tür yeraltı olarak tasarladığı otele kapatmıştır. Zaten üzerinde OTEL yazılı ok biçimli gösterge çivilerinden biri kopunca toprağı gösterir olmuş, insana "otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor"dur.

Görülme problemine burada son bir kez daha döneceğim. Romanın başında Zebercet'i başkalarıyla ilişkisini en aza indirmiş,

otelde kendine yeterliymiş gibi duran bir hayat kurmuş olarak karşımıza çıkartır Atılgan. Ama sürekli kapatılan kapılar,

kilitlenen kasalar, kurulan saatler, kulak kabartılan odalar,

tutulan fişler, düzenlenen evraklar, bir hesaptan diğerine

aktarılan paralar bu kendine yeterliliğin ancak takıntılı bir çabayla sürdürülebildiğine Zebercet'in dikkatinin aslında

tamamen başkalarında olduğunu gösterir.

Nitekim kendine yeterli olduğu varsayılan düzen bir yabancının bir gece ansızın Zebercet'in dünyasına girmesiyle sarsılır. Gecikmiş Ankara treniyle gelen kadının ortaya çıkmasıyla birlikte Zebercet' in bastırılmış kişiliği harekete geçer; başkası tarafından görülme ihtiyacı alevlenir. Gerçekten de yakından baktığımızda, tıpkı *Aylak Adam*'da olduğu gibi *Anayurt Oteli'nde* de görülmenin, gözün açık ya da kapalı olmasının Zebercet'in hayatında özel anlamlar yüklendiğini fark ederiz. Ömeğin Zebercet'in süreklilik gösteren yegâne ilişkisini hep uyuyan bir kadınla; üstüne çıktığında, memelerini ısırdığında, içine girdiğinde bile uyumaya devam eden, gözleri kapalı bir kadınla kuruyor olması anlamlıdır. Gözlerinin kapalı olması kadının Zebercet'i küçük görme ihtimalini ortadan kaldırır; ama diğer yandan görülme ihtiyacını da karşılamaz. Zaten Zebercet uzun zamandan bu yana ilk kez görüldüğünü gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın ortaya çıkınca fark eder; kendi kendini de ilk kez o zaman görmüş gibidir. Haftada üç kez tıraş olmasına, tıraş olurken aynada yüzüne bakmasına rağmen, sanki kadının gelişinden önce kendini hiç görmemiştir: "... lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna (da gördü kadının gittiği sabah yüzünü; her şey aşağıya çekikti yüzünde: kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu. Uzun süre baktı; oysa haftada üç kere traş da olurdu. Küçük, dört köşe bıyığı. Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece...” Kadın Zebercet'in yüzüne bakmış, Zebercet de sanki onun tuttuğu aynada uzun zamandan beri ilk kez kendi yüzünü görmüştür Gözleri kapalı kadınla ilişkisindeki eksiği de o zaman fark eder. Sonraki sayfalarda ortaya çıkan "bıyık krizi" (bıyığı var mıdır yok mudur, kesilmiş midir duruyor mudur?) Zebercet'in oteldeki yaşamına başkasının bakışının dahil olmasıyla ortaya çıkan belirsizliğin

ifadesidir. Bu bakış Zeber-cet'in kendine yeterliğini bozmuş, sonra da çekip gitmiştir. Ya da zaten çoktan çekip gitmiştir.

Sonrasını biliyoruz. Zebercet ortalıkçı kadını öldürür, ardından intihar eder. Ortalıkçı kadını onu görmediği için, doğduğundan bu yana bastırdığı, gecikmeli Ankara ireniyle gelen kadınm ortaya çıkmasıyla alevlenen görülme ihtiyacını karşılamadığı, oteldeki yaşantısının oıtağı olmasına rağmen aynası olmadığı için, ona ayna tutmadığı, gözlerini ısrarla açmadığı, kendi deyişiyle "artık uykuda istenmediği]" için öldürmüş gibidir: "Başını kaldırıp baktı: uyuyordu. Donunu çıkardı; yorganın üstüne koydu. Uykuda istemiyordu artık. Diziyle vurdu; sarstı. Kadın gözlerini açtı; kapadı." Romanda gözün, özellikle de kadınların gözünün açık ya da kapalı olmasıyla ilgili başka ayrıntılar da var. Kadınlar gözlerini sanki gerçek dünyada kapatıyor, sadece Zebercet'in hayal dünyasında açıyorlardır. Ze-bercet’in dünyaya geldiği odada, duvarda asılı resimdeki kız uyu- yordur örneğin; Zebercet kızın uykusundan uyandığını, gözlerini açtığını hayal eder. Ayrıca ortalıkçı kadınla rüyasında yattığında da kadının gözleri açıktır. Belki de en önemlisi, Zebercet'in kadının boğazını sıktığını bildiren cümleden bir öncekinin kadının gözleriyle ilgili olmasıdır: "Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sikli." Sanki ancak Zebercet boğazını sıkınca gözlerini açar kadın. Öldüğünde, gözleri açıktır: "Ellerini bırakıp yataktan aşağı kayarken baktı: gözleri, ağzı açıktı." Sanki onu gözlerini açsın diye öldürmüş gibidir Zebercet[kxvu]

Atılgan'ın bir söyleşisinde cinayeti kendisinin "soğuk kadınlara olan tepkisine bağlamış olması da bu yorumu destekler. "Oteldeki ortalıkçı kadının durumunu biliyorsun. Hatta onu öldürmesinin bir nedeni de budur. Orada soğuk kadınlara bir tepkimdi o," diyordur orada Atılgan: "Yani bu işi yapıyorsan erkeğine uy. Yani erkekle birlikte yap. Oysa orada adamın onunla yaptığı bir çeşit mastürbasyon gibi." Belli ki Atılgan romanda soğukluğu yalnızca bir cinsel soğukluk olarak değil, aynı zamanda ilişkideki yanılsızlık olarak da düşünmüştür. Ama mağdur erkek kahramanıyla özdeşleşip oradaki diğer mağduru, ortalıkçı kadını erkeğe uymuyor olmakla suçlaması, rahatlıkla tecavüz olarak nitelendirilebilecek bir cinsel ilişkide kadının yanıtsızlığını soğukluk olarak nitelendirebiliyor olması, en azından söyleşiyi yaptığı sırada olaya tamamen kahramanın narsislik incinmişliği açısından baktığını gösterir. Söyleşiyi yaptığı sırada

diyorum, çünkü Atılgan'ın söyleşide söylediklerinin aslında romanda çok da izi yoktur. Atılgan kahramanıyla yer yer özdeşleşmiş, onu bir "yabancı” olarak değerlendirmiş, hana zaman zaman varoluşçu bir özgürlük probleminin aktörüymüş gibi ele almışsa da, aslında mağdurun yarasını bir başka mağdur üzerinden iyileştirmesinin imkânsız olduğunu anlatır .Anayurt *Oteli*. Zaten ortalıkçı kadın da aslında soğuk bir kadın değil, tam anlamıyla bir mağdurdur romanda. Kendisine sorulmadan evlendirilmiş, bozuk çıktı diye kapıya konmuş, yeniden evlendirilmiş, bu kez çok uyuyor diye geri getirilmiş, sonra da çalışsın diye otele getirilip bırakılmıştır. Hem "görme hakkı'ndan mahrum hem de neredeyse dilsizdir ortalıkçı kadın. Zebercet yeraltındaki yaşamını onun sayesinde, onu kullanarak sürdürebiliyordur.

Hemen buraya Zebercet’in ortalıkçı kadını neden öldürdüğüyle ilgili ikinci yorumu da eklemek gerekiyor. Romanda Zebercet'le ortalıkçı kadın arasındaki benzerlik, Zebercet'in emirerliği yaptığı yüzbaşının evinde "sabahtan öğleye değin bir ortalıkçı kadın" gibi çalıştırıldığı sık sık vurgulanır. O halde birbirini tamamlayan iki şey birden vardır burada. Birincisi, evet, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının alevlendirdiği görülme ihtiyacını karşılamadığı için ortalıkçı kadını öldürmüştür Zebercet. Ama aynı zamanda, tıpkı başkaları gibi bir "böcck" olmaya katlanamayan Raskolnikov gibi, aslında "bir ortalıkçı kadın gibi" olmaya kazanamadığından, onu ortalıkçı kadın gibi olmaktan kurtaracak yegâne şey olan erilliğini

"Ybir türlü laın yaşayamadığı için, kadının ısrarla gözlerini kapattığı hu son birleşmede bir türlü başarılı olamadığından, kadının üstüne çıkmasına rağmen içine giremediğinden, bir kez daha "bir ortalıkçı kadın gibi", evet bir ortalıkçı gibi, ama aynı zamanda kadın gibi kalakalmış olmasından, nihayet ondan farklı biri olduğunu, çünkü onu öldürebildiğini kendine göstermek için öldürmüştür ortalıkçı kadını Zebercet.

Zebercet'in sonunda neden intihar ettiğini anlamak için de bir değil, birkaç nedeni aynı anda düşünelim. Her şeyden önce kimliğini ancak hayali bir geçmişe dönerek kurabildiği için, ama o hayali geçmişin elinden alındığını, zaten belki de hiç olmadığını, anasından dinlediği hikâyelerden, kendi hayalinde oluşturduğu masallardan ibaret olduğunu sezdiğinden intihar

etmiştir Zebercet. Belki daha da önemlisi, o büyülü geçmişe ancak ölerek tutunabileceğim anladığından, görkemli Keçeci soyağacının ancak tutunamamış yapraklarıyla özdeşleşebildiği için, ailenin diğer çocukları tarafından itile kakı la başı eğik kalan, sonunda da "tek bir kadına, erişilmez bir kadına" olan tutkusu yüzünden genç yaşta canına kıyan üvey dayısı Faruk Bey le, Halveti tekkesindeki taş odasında çile çeken, yine genç yaşta ölüp gitmiş büyük dayısı Nureddin'le özdeşleşebildiğin-den, aile romansıyla ancak talihsiz dayıların yazgısını tekrarlayarak bağ kurabildiğinden, Keçeciler'le yaşarken kuramadığı bağı ancak ölürse ("Keçeciler'in sonuncusu") kurabileceğini sezdiğinden, aslında konağın dışında bir seçeneği olmadığı için ("ben kaçamam bağlıyım buraya ölülere konağa”) intihar etmiştir Zebercet.

Diğer nedene gelince. Görülmeden geçen onca yılın ardından, aslında sonunda görüleceği için, başkaları tarafından

yargılanacağı için kendini öldürür Zebercet. Nasıl Raskolnikov'u hırpalayan suçluluk duygusu kadar, hatta ondan da çok sonunda küçümsediği insanlar tarafından yargılanıyor olmaksa, nasıl *Ecinniler’de* Stavro- gin'ı rahatsız eden geçmişinde işlediği iğrenç suçlar kadar, hatta ondan da çok suçunu sıradan insanlara itiraf ediyor olmaksa. Zebercet’i intihara sürükleyen de bir cana kıymış olmaktan çok, işlediği cinayet yüzünden "başkalarının eline düşeceğini, eyleminin "yasaların daracık bölümüne" uydurulacağını ("Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak için..."), o halde sonunda bir kez daha başkalarına mahkûm olduğunu hissetmiş olmasıdır. Doğduğundan bu yana onu adam yerine koymayan başkalarının eline düşmek, "durumunu başkalarının yargısına bırakmak", "davasını başkalarına götürmek", "polisler sorgu yargıçları savcılar avukatlar yargıçlar doktorlar" tarafından yargılanmak istemediği için, "'onlar mı, geldiler mi' demenin sürekli gerginliğine" dayanamayacağından, tabii bir de kanlı eylemine rağmen ortalıkçı kadından aslında farklı olmadığım anladığı için intihar etmiştir Zebercet. *Suç ve* Cezayla paralellikler vaT. Ama *Anayurt Oteli’* nde Dostoyevski'deki vicdani boyut iyice geri çekilmiş, Zebercet'in zihnini neredeyse tamamen başkalarının eline düşeceği korkusu kaplamıştır.

Kişiye ayna tutan şeydir bakış; onu bütünleyen. tam olduğunu hissettiren şey. Yine de her bakışın bir kötü bakış olabileceğini, soğuk ebeveyni, yargılayan efendiyi, adaletsiz tanrıyı içinde taşıdığını da biliyoruz. Bakışın çifte doğası: Kendimizi eksiksiz hissetmemiz için başkasının bizi görmesi gerekir; ama diğer yandan, etrafımızı saran gözler imparatorluğu bize her an gözaltında olduğumuzu söyler. İşte insanın bakışa aynı anda hem muhtaç hem de maruz kalıyor olması, hepimizin kendini şu ya da bu ölçüde içinde bulduğu bu çatışma mağdurun yazgısında tam anlamıyla bir yaraya dönüşmüştür. Zebercet için de öyle. Bir yandan başkalarına muhtaçtır; bıyığının olup olmadığını anlamak için, yani görülenin gerçekten görülebilmesi için "başkalarının saptamı, tanıklığı gerekli"dir. Bir yandan da başkalarına maruz kalmaktan korkuyordur; yegâne edimi olan cinayeti "yasaların daracık bölümüne" sığdıranlara teslim olmak, bir kez daha baş eğmek, "Efendim!" demek, "Af buyurun!" demek istemiyordur.

İlk kez karakolda küçük düştüğünde, polisler adını duyup güldüğünde sormuştu: "İlle gerekli miydi başkaları?” Ağır cezada izlediği duruşmadan çıkarken zihni yine başkalarıyla meşguldür: "Hızlandı. Yüksek sesle mi düşünmüştü yoksa? Davasını başkalarına götürmeyeceğine göre boş bulunmaması gerekiyordu." Romanın

sonunda, dışarıdan gelen koma seslerini duyduğunda, ip boynundayken bir an duraksadığında sorduğu soru da yine onlarla ilgili: "Yoksa dışarısının, başkalarının bir çağrısı mıydı?"

6

Sıradan insanın sıra dışı olana hınç duyduğundan söz ediyordu Nietzsche. Doğru, ama sıra dışı olmanın, bilyUk tutkuların, güçlü beklentilerin problemsiz olduğunu kim söyleyebilir? Nietzsche için bir yanda küçük erdemlerle avunan uysal sürü insanı, bir "karınca sürüsü" ya da "bıı"[IJ] olmaktan öteye geçemeyen büyük çoğunluk, kendi deyişiyle "o sıradanlar, o lüzumsuzlar, o fazlalıklar" vardı. Diğer yandaysa kendi erdemini kendi bulmuş, bağımsız, güçlü, kendine yeterli özgür ruhlar. Ama bu özgür ruhun, dağlarda doğduğu söylenen bu yabanıl bilgeliğin, "bu kanatları uğultulu büyük özlem "in pekâlâ bir tepki içerebileceğini hiç düşünmemiş gibidir Nietzsche. O büyük özleme giden yollar tıkandığında yaşanacak hüsranın insanı içten içe zehirleyebileceğini de. Bu yüzden Nietzsche'nin sıradanlık

eleştirisini Dostoyevski'nin sıra dışı özlemlere dair anlattıklarıyla birlikte okumak gerekir. Çünkü *Suç ve Ceza* Nietzsche tarafından savunulmasından yıllar önce "üstinsan" düşünün açmazlarına işaret eder. Zaten kendini "özgün ve ender biri" olarak gören, "herkesten daha akıllı, daha soylu, daha kültürlü" olduğunu düşünen yeraltı adamı da o sıradanlara yönelik eleştirinin pekâlâ bir tıkanmışlıktan, arzuyla iktidarsızlık arasındaki azap verici çatışmadan beslenmiş olabileceğini anlatmaz mı?

Anayurt Otelim dönersek: itilip kakılmışlığı ama başkaldırı imkânlarından yoksunluğu, günışığının yerine yeraltını, gerçeğin yerine bulutsu hayal dünyasını geçirmesi, nihayet adına bazen toplum, bazen hayat dediğimiz şölenden dışlanmışlığıyla Türkiye Cumhuriycti’nin ilk yeraltı adamı olmaya adaydır Zebercet. Ama tekbaşına değil. Dışlanmışlıktan olduğu kadar gücenmişlikten, gurur yarasından olduğu kadar kibirden de yapılma yeraltı kişiliğini sanki aylak adamıyla Zebercet arasında bölüştürmüş gibidir Atılgan. Aylak adamı gerçek sevgi peşinde bir özgür ruh, Zebercet'i cani olarak görmeden önce sormak lazım: "Tek bir kadına, erişilmez bir kadına" olan büyük tutkusu, kendini ısrarla başkalarından ayırma telaşı, bir türlü iyileştiremediği gurur yarası, nihayet "kıpkızıl ötkesi' yle

Zebercet'i de içinde taşımaz mı Atılgan'ın aylağı? Edebi yatın bütün anlaşılmamış kahramanlarının içinde, sürüden dışlanmış, hak ettiği yeri bulamamış, bakış darbeleriyle yaralı bu gücenmiş figürün içinde kırılgan, ama bir o kadar da öfkeli bir Zebercet yok mu sahiden?

DİPNOTLAR

Okurunu hep bir akıl-duygu çatışmasının içine çekli Oğuz Alay. Çatışma bir soğukluk-samimiyet, bir mesafelilik-içtenlik. bir ciddi- yet-çocuksuluk karşıtlığı olarak anlatılmış, çoğu zaman da bir Batı-Doğu, bir azgelişmişlik-gelişmişlik karşıtlığıyla ilişkilendirilmişti. Batı duygu-geçirmez mesafelilikse. Doğu anlamaya çalıştığı şeyle arasına sınır koyamayan içtenlikti. Balı nesnesini uzaktan inceleyen ciddiyetse, Doğu her an nesnesine kapılıp gidebilecek samimiyelli. Batı soğuk erişkin tavrıysa.

Doğu çocuksu duygusallıktı. *Tehlikeli Oyunlar da* Hikmel’in "Batının Aklı, Doğunun Duygusu", "Aklın Kurallarına Karşı Öfkenin Savaşı” gibi kitapların yazarı olması karşıtlığı bir kez daha hatırlatır. Batı akıl, Doğu

duygudur. Batı mesafe, Doğu kapılıp gitmektir. Batı kural. Doğu kurala duyulan öfkedir. Her ne kadar "Batının Aklı. Doğunun Duygusu" ro-

,6. Adorno"ŞanaLŞen midir?”, *Edebiyat Yanları,* cev. Sabir Yücesoy ve Orhan Köçak. IstanbuiMetıs. 2004. s. 132.

7 Bu cümlede "Kemalizmin Delisi Oğuz Alay" adlı yazıda söylediklerimi kısmen tekrarlıyorum: bu yüzden u yazıyı okuyuıılarda bir "ikinci baskı" duygusu uyandırabilirim. *Yer Değiştiren Gölge,* İstanbul: Meıis. I49S, s. 27 -16

8. mı benzer ifadelerden birincisi Dostoyevski'ye. İkincisi Ataya, üçüncüsü Vüs'at O Bener'e ait. 'Kendi kendinin yargıcı" *Delikanlı’*da, "kendi kendinin hafiyesi" *Eylembilim’*de, "kendi kendinin İago'su" *Buzul Çağının Virüsümle* gcycr,

Tutunamayanlar’da kusursuz bir sahle *pathos* örneği vardır: Acıklı romanlara, içli şarkılara, Türkçe tangolara düşkün Metin'in Selim öldükten sonra Turgut'a yazdığı mektup. "Kaderime isyan etmek istiyorum", "Kalbimde ağır bir yük (aşıyorum". "Ben artık hiç güle- meyeceğim dostum", "Kaderime lanet ediyorum", "Kör talih bize oyun oynadı" gibi cümlclclcrlc örülmüş mektupta cümleler yapma- cıklığa çoktan teslim olmuştur. Bu dilin Selim'in anısını açıkça kirlettiğini düşünür Turgut. Ama diğer yandan kendi dili dc bu tür cümlelerden bir türlü tam kurtulumıyordur: hatta onlardan yapılmadır. Yeşilçam melodramlarından, "insanın gözünden sicim gibi yaş getiren acıklı şarkılar"dan tanıdığımız, sevilenin ardından çekilen acının giderilemezliği üzerine dokunaklı cümleler: ' İnsanların arasına karışsam da seni kaybetmenin acısını gideremem. Hiçbir yaşantı gideremez bu acıyı", "Ölmeden ölmek zormuş", "Artık bilmem hu ıstırap daha ne karlar sürecek", "Reni dc al Selim: ölüm-
7. *Jurnal,* 1. cilt, s. 299.

13. "Hangi Batı", *Ümrandan Uygarlığa,* s. 24; "Namık Kemal ve Tercümesi", *a.g.y.,* s. 310; *Jurnal, 2.* cilt. s. 247.

20. "Balının taarruzu karşısında yobazlık bir kaleydi. Yobazlık ananeye kaçıştı. Deniz kızlarının şarkılarını

dinlememekti. Korkuydu. Belki zamanın dışına çıkmaktı. Aydınlar deniz kızlarını dinlediler ve mahfoldular." *Jurnal,* 2. cilt. s. 198; "Aydın, kadın gibidir, hercai, kaprisli, tembel.. Azgın işlihalaı vardır. Av

37. Hemen ardından şöyle devam ediyor Meriç, İslam medeniyetini kastederek: "Zaıen bu kıymetlen: sahip olmasaydı, dünyayı istila edemezdi, muzafferi- yetler de kazanamazdı. Kazandı ve bu celadetini kaybettiği gün sükut elti. Züıri- yeti, erkekliği kalmadı". ' Cemil Meriç’le Bir Konuşma", *Cemil Meriç ile Söyleşiler,* s. 162-3.

38. *Bu Ülke,* s. 77. *3.9.Jurnal.1.* cilt, s. 321.

43. Özellikle *Bu* Ülke'nin "Münzevi Yıldızlar" bölümti, s. 200-2. "Hiçbir zaman iktidar rüyası görmedim. Ama her büyük adam ismi telaffuz edilirken içim ürperdi *".Jurnal,* 1. cilt, s. 161.

51. *Bu Ülke,* s. 241.

53. *Jurnal.* 1. cilt. s. 180.

56. *A.g.y.,* s. 88-9.

63. *Jurnal.* 1. cilt, s. 285.

3. Atılgan'ın edebiyat ödüllerine karşı kararsız, tutumunu

gösteren hir başka olay 1955 te yakınlarının ısrarıyla *Tercüman* gazetesinin öykü yarışmasına katıl

masıdır Ödüle katılır, ama 'Evdeki"ni Nevzat Çorum, "Kümesin Ötesi"ni Ziya

Atılgan imzasıyla yollar Atılgan. Yarışmada "Evdeki" birinci, "Kümesin Ötesi” yedinci olur; yine de Atılgan ortaya çıkıp ödülünü almaz: Uç yıl boyunca öyküle

rinin "meçhul yazar'ı olarak kalır. (Turan Yüksel, "Yusuf Atılgan'ın Öîgeçmiş

Belgeseli',/4i(/ı>an *'a A rmağan,* s. 27-35.) 1958 de *Aylak Adam'ı* Yunus Nadi Öüü

5. Burada geçen "yalnızlık mitosu", "sessizlik estetiği", "yeraltı gururu", "olumsuz kur" gibi kavramlar Rene Girardın. *Romantik Yalan ve Romansal Ha- kikatçe\.* Arzu Etensel tldem, İstanbul: Metis, 2004, sırasıyla s. 212-3,112, 125.

II. Same'ın "kendini kandırma' kavramı, kişinin hoşlanılmayan gerçeği gizliyor ya da hoşlanılan yalanı doğruymuş gibi gösteriyor olduğunu varsayması bakımından psikanalizin "bilınçdışı" kavramından farklıdır. Sartrc'a göre psikanaliz kuramı "kendini kandiTma'nınyerine 'yalancısız yalan fikri"nı geçirdiği için kendini kandırmayı hiposiazlaştınnış, şeyleştırmiştir (Jean-Paul Sartre, *Being and Notlıûıgness,* İng. çev. Hazel E. Barııes, Routledge, 2003. s. 70-8). Yine de Sari- re ın "Cehennem Ötekilerdir" cümlesiyle ilgili şu söyledikleri, psikanalizle Sartre arasındaki karşıtlığın sanıldığı kadar büyük olmayabileceğini düşündürür: "Bunu söylerken, bizim ötekilerle ilişkilerimizin hep zehirlenmiş, yasaklanmış ilişkiler olduğunu söylediğimi sandılar. Oysa bambaşka bir şeydi söylemek istediğim. Eğer ötekiyle olan ilişkilerimiz kısıtlayıcı, kusurluysa, o zaman öteki cehennem olabilir Niçin, çünkü kendimizle ilgili en önemli olan şey, kendimizi tanımamız* dır. Kendimle İlgili ne söylersem söyleyeyim, hep ötekinin yargısı işe karışır, ne hissedersem edeyim, ötekinin yargısı vardır. Eğer ilişkilerim kötüyse, tümden öte* kinin egemenliği altında kalırım ve o zaman gerçekten cehennemdeyimdır. ^ün* yada cchcnnemi yaşayan birçok insan var, çünkü tuzlasıyla başkalarına bağımlılar. Başkalarıyla ilişkilerimiz olmaması anlamına gelmez bu. Sadece bankalarının bizim için ne denli önemli olduğunu gösterir." Aktaran Nedret öztokat, "Varoluşçuluk: Felsefeden Edebiyata Uzanan Bir Yor[1] *Kitap-lık,* Eylül 2005, s. 71 2.

5. "Toward a Genealogy of Morals*' *Nietzsche* haz. ve çev. Walter Kauf-mann, Vikıng Press. 1954, s. 451. Farklı bir çeviri için: *Ahlakın Soykütüğü Üstüne,* çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2003, s. 46.

6. Max Scheler, *Hınç,* çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Kitap, 2004, s. 35.

"Evei, mizahçılık yapıyormuşuın." dedi Oğuz Atay, bu yargıyı verenlere duyduğu belli bir öfkeyle. "Öyle diyorlar." (Muzaffer Buyrukçu, *Dillerinde*

Dün ya, İstanbul: Adam. 1985. s 2X4-5.) xix .*Jurnal.* 1. cilt. İstanbul: İletişim. 1992, s. 322.

2. Koçak’ın Meriç eleştirisi için: "Ataç, Meriç, Calıban, Bandung: Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak". *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu,* haz. Sabahaı- lin Şen, İstanbul: Bağlam, 1995. Km,akın "vagon" benzetmesi için: "İlişmeyelim", *Defter,* Sayı 40, yaz 2000, s. 161, 15. dipnot.

xx *Minima Moralidnın* Türkçe çevirisine Orhan Koçak vc Ahmet Doğukan'ın duştüğU notta şöyle deniyor: Hipostazlaştırma: Yunanca *hypostasıs* sözcüğü da yanak veya temel anlamına gelir. Felsefede de yine temel veya töz anlamında kullanılmıştır: Kendisine oranla her şeyin ikincil veya lürevsel olduğu bir mutlak dayanak. Adorno, sözcüğün fiil haline olumsuz bir anlam yükler: Hipostazlaştır- ma (a) göreli ya da ilişkisel olan şeyin mutlaklaştırılması ve (b) belli bir süreç içinde sadece bir an ya da bir boyut olan şeyin süreçten koparılarak hareketsizleş- 'irilmesidir." *(Minima Moralia,* çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1998. s. 259.)

xxi Jurnal, 2. cilt. İstanbul: İletişim, 1993, s. 130; "Can Alıcı Yerinden". *Cemil Meriç He Söyleşiler,* haz.

Mehmet Tekin. Konya: Çizgi Kitabevi, 2003, s. 40.

A. Sosyoloji Notları ve Konferansları. İstanbul: İletişim, 1993, s. 222: *Jurnal,* I. cilt, s. I6K ve 252; ‘‘Medeniyetlerin Ölümü". *Ümrandan Uygarlığa.* İstanbul: İletişim, 1998, s. 111: *Bu Ülke.* İstanbul: İletişim, 1985, s. 161.

xxii Fransa'da çıkan *Notıvelles Lilleıaires* adlı edebiyat dergisiyle ilgili söyledikleri şunlar:

"Terbiyeli ve tuvaletli. Efendilerimiz hazım zamanlarını rahal geçirsin diye tertiplenir”. *Jurnal,* 1. cilt, s. 387.

xxiii "Muallim Naci ile Recaizade'yi kanlı bıçaklı düşman yapan bir fikir ihtilâfı mı idi? Hayır, mânâsız bir gurur sürtüşmesi. Recaizade İstanbullu idi, bahtiyardı. Batıyı Naci'den daha iyi tanıyordu. Naci, karanlıktan

geliyordu, daha çok Anadolu idi. Her ikisi dc dürüst, her ikisi de samimi, her ikisi de şüre ve edebi yala âşık, her ikisi de hemen hemen bütün çağdaşları gibi batıya hayran olan bu iki dost, incir çekirdeğini doldurmayan bir gurur yarası yüzünden, yıllarca sürecek bir kavganın başlatıcısı oldular. Bu kördöğüşündc Naci, halkı yani solu temsil eder. Hataları, kabalığı, öfkesiyle yığındır.." "Peyami'yi Okurken yahut...", *KUİıürden İrfana,* tsıanbul: İnsan, 1986, s. 228.

xxiv *Bu Ülke, s.* 92.

xxv *Jurnal,* I cilt. s. 138. Bu "kanal" benzetmesine tekrar tekrar başvurur Meriç. Örneğin Ingiliz tarihsel şiirini 'kanatsız bir kümes hayvanı'nı hatırlattığı için sevmiyordun *Jurnal, 2.* cilt, s. 66.

xxvi "Kuğunun Son Şarkısı", *Kültürden İrfana,* s. 237-9.

xxvii *Jwnaly* 2. cilt» s. 52-8. 18.Jurnal.2.cllt,s. 89.

xxvii "Yunan Mucizesi", *Ümrandan Uygarlığa,* s. 9.

xxviii *A. Jurnal,* 1. cilt, s. 279

15. *Jurnal*, 1. cilt, s. 106; "Romanda Hesaplaşma", *Kırk Ambar,* 1. cık, İstanbul: İletişim, 1998. s. 332. "Bu bir fetih olmalıydı, istilaya uğradık.", "Muallim Naci Üzerine Cemil Meriç'e Sorular", *Cemil Meriç ile Söyleşiler,* s. 55.

16. *Sosyoloji Notları, s.* 140 ve 168; "Doğulu Kalan Tek MUsrağrip", *Kültürden İrfana,* s.

231-33; *Bu Ülke,* s. 104; "Muallim Naci Üzerine Cemil Meriç'e Sorular", *a.g.y.,* s. 48-9.

xxix "Romanın Romanı", *Kırk Ambar,* 1. cilt, *Rümıız-Ul Edeb,* s. 287-8; "Romanda Hesaplaşma", *a.g.y.,* s. 330 ve 335; *Bu Ülke,* s. 97.

xxx "Bir arslan medeniyeti, bir tilki uygarlığına yenildi. Uşakların ve kadın ların zaferi. Rıırjııvazi bize mürebbiyeleri ile, akrrisleriylc ve elçileriyle sokuldu, yaltaklandı. Kemirdi ve yıktı", *Sosyoloji Noılan,* s. 300.

xxxi "Balının Yeniçerileri: Genç Osmanlılar", *Kültürden İrfana,* s. 383-8. Meriç'in kitapları içinde yer almayan bazı yazılarını da dikkate alan bir değerlendirme için: Dücane Cündioğlu. *Bir Mabed Bekçisi,* İslanbul: Etkileşim. 2006, s. 92. Meriç'in roman konusundaki tavır değişikliğini "ızdıraplarından bir roman ve bir şiir yaratamayan bir kabiliyetin menfî hâlet-i ruhiyesi'ne bağlar Cündioglu. Bu, var. Yine de buradaki tavır değişikliğini Meriç'in düşüncesinde başından bu yana elkili olan çifte bağlanışa, Meriç'in Batı'yla ilişkisindeki arzu-hüsran, hay- ranlık-dcğersizleştirme gelgitine bağlamak bize Meriç'in düşünsel-duygusal tutarsızlıkları hakkında daha kapsamlı bir açıklama sunar. Üstelik sadeıe Meriç'in

xxxii *Scsyoloji Notlan.* 143 ve 390; "Neden Bir Dünya Görüşümüz Yok", *Ma- ğaradakiler.* İstanbul: İletişim, 1997, s. 232; *Jurnal,* 2. cilt, s. 157.

xxxiii *Jurnal, 2.* cili, s. 53 ve 58.

xxxiv *Madaradakiler,* s. 282.

xxxv *Hu Ülke,* s. 248.

xxxvi ' Cemil Meriç ile Kerim Sadi Arasındaki Bir Sohbet ', *Cemil Meriç ilt Söyleşiler,* s. 64. "Tnnn sorusuna cevap veremem.,, inanıyorum da inanmıyorum dû". "Cemil Meriç'le Mülakat",

ao.s 191

xxxvii *Jurnal, i* cilt, n 125-26 32Bu *l'Ike.* s. 143.

xxxviii *Jurnal.* 2. cilt, s. 247.

xxxix Orhan Koçak, "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung", a.jj.V , s. 241.

33. Du kavramın içeriğini, bu endişenin Osmanlı-Türk edebiyatında faiklı yazarları ııaMİ etkilediğini bir başka yerde daha ayrıntılı olarak ele almıştım. "Ka- dınsılaşma Endişesi", *Kör Ayna, Kayıp Şark,* s. 53-74.

xl Cemil Meriç'te "fildişi kule" ve "mabed 'in çelişik içerikleriyle ilgili Dü-

xli *Jurnal*, 1. cilt, s. 264-5.

xlii *Jurnal*, 1. cilt, s. 225, 235 vc 269; *Sosyoloji Notlan*, s. 147.

xliii Andreas Huyssen on dokuzuncu yüzyıl boyunca Batı Avrupa'da kitlelerden duyulan korkunun birçok bakımdan erkeğin kadın korkusuyla iç içe geçtiğinden söz eder. Siyasi bir tehdit oluşturan kitleler histerik bir ayaktakımı olarak, barikatlardaki kızıl orospu benzetmeleriyle: azgın, ayartıcı, yutucu bir dişi olarak tahayyül edilmiştir. Meriç'in kalabalık tarifinde de ("şirret, azgın bir dişi") bu kalıplar belirleyicidir. Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü". *Eğlence İncelemeleri*, haz. Tbnia Modleski, çev. N. Gürbilek, İstanbul: Metis, 1998, s. 235-57.

xliv *Jurnal*, 2. cilt, s. 57. Ayrıca bkz. *Bir Mtibed Bekçisi*, s. 171.

xlv *Jurnal*, 1. cilt. s. 234.

xlvi *Jurnal*, 2. cilı, s. 89.

xlvii *Jurnal, 2.* Cilt, s. 97; *Bu Ülke*, s. 223 ve 237.

xlviii "Hangi Balı", *a.g.y.*, s. 28.

1

Dosloyevski'nin yapıtlarından yaptığım alınlılarda, bazen kısaltarak bazen de değiştirerek şu çevirilerden yararlandım: Budala, (ev. Mazlum Beyhan, ileti—şim,

2003; Ecinniler (Cinler adıyla), çev. Ergin Altay, İletişim, 2000; Delikanlı, çev.

Ergin Altay, İletişim, 2004: Suç ve Ceza, çev. Güler Dilemen, İstanbul: Oda, î. basım 1998: Ezilmiş ve Aşağılanmışlar, çev. Ergin Altay, İletişim, 2000; Yeral—tından Notlar, çev. Celal Öner, İstanbul: Oda. 2. basım 1997; Kumarbaz, çev. Er—gin Altay,

İletişim. 2001; Karamaıov Kardeşler, çev.

N. Yalaza Taluy, İstanbul: Adam. 1982; Öteki, çev. Scıpil Demirci, Ankara: Öteki,

1997; İnsancıklar, çev. Elgin Altay, İstanbul: İletişim. 2000.

[iv] Being and Nothingness, İng. çev. Hazel E. Bames, Rouüedge Classics, 2003,8.312.

Black Orpheus'tsn aktaran Maltın Jay, Downcost Eyes: The Denigrotion of Vision in Twentieth-Century French Thought,

University of Califocnia Press, 1994, s. 294. Martin Jay burada Sartreın bakı; kuramının, Edvvard S aidin Şarki-yalçılık'm&d anemli bir yer tutan, bakışın emperyalist tahakkümdeki iktidarıyla il—gili çözümlemesini (İncelediğini söyler. Buraya

v Kafka'nın *Dönüşüm'ü* yazarken. Dosloyevski'deki böcekleşme korkusundan etkilenip etkilenmediğini bilmiyoruz. Max Brod'a göre Dostoyevski'den, özellikle de *Delikanlı dan* çok etkilenmiştir Kafka *(Kafka'do İnanç ve Umutsuzluk*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2. basım, s. 76). Kütüphanesinde Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*, *Karamazov Kardeşler* ve *Delikanlı* romanlarının yanı sıra mektupları da vardır. Kafka'nuı ayrıca *Öteki'yı* ve Nina Hoffmannın Dostoyevski yaşamöyküsünü de okuduğu söylenir. 1913 te nişanlısına yazdığı mektupla kendisini Grillparzer, Flaubcrt ve Kleist'la birlikte Dostoyevskiye de yakın hissettiğini söyler (Roman S. Struc. "Kafka and Dostoyevsky as 'Blood Relati- ves"', *Dostoyevsky Studies*, sayı 2,1981).

Bir etkilenme sonucu olsun ya da olmasın, iki yazar arasında gerçekten çarpıcı benzerlikler vardır. Dostoyevski'de mecazi olan, Kafka'da kâbusvari bir gerçeğe dönüşür. Dostoyevski'nin kahramanlan böcekleşmekten korkar; *Dönüşüm* Gregor Samsanın sahiden böceğe dönüşmesiyle başlar. Kafka'nın "Yuva[1] adlı öyküsünde de Dostoyevski'nin mecazi yeraltısının yerini sahiden bir yeraln almıştır. Öykünün insan-köstebek karışımı bir yeraltı yarauğı olan anlaucısı tekinsiz bir dünyada kendine bir yeraltı sığınağı, bir yuva inşa etmeye çalışıyordur.

vl Dostoyevski, *The Notebooks for a ”Raw Youth”*, haz. Edword Wasiolok, tng. çev. Victor Terras. Universiıy of Chicago Press, 1969, s. 425-6. Aktaran Michael Andrd Bemstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and the AbjectHero*, 1992, Princeton University Press, s. 96.

vll Dostoyevski'nin mektubundan aktaran Michael Andr£ Bemsteİn, *a.g.y., s.* 158.

8 Reni Girard. *Romantik Yalan* ve *Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel 11-dem, İstanbul:

Metis, 2001, s. 138.

9 Edwaıd Hallen Carr, *Dostoyevski*, çev. Ayhan Geıιçeker. İstanbul: İletişim, 1990. s. 217-8.

İOHarold Bloom, *Araiety nflnfluence.* Oxford University Press, 2. basım. 1997, s. 106.

xi Giıard, "Sonsöz", çev. Elçin Gen, *Delikanlı* içinde, İstanbul: İletişim, 2004, s. 595.

xii Apali: Duygudan yoksun, cansız, duyarsız, kayıtsız, soğuk.

xiii Isıalı Bellin, öğretisi akla sesleniyor olsa da Rousseau'nun "soğuk akla" karşı coşkuyu, ruhsal ısınap ve aşkı çıkarmasıyla romantizmin babalanndan biri olarak anılmayı hak ettiğini söyler "Rousseau'nun yaptığı, duımadan yakındığı soğuk mantık denilen şeye, soğuk akla karşı, ulanmanın, sev incin yahut acı {ekmenin ya da aşkın yahut vecdli görllnün sıcak gözyaşlarını çıkarmaktı." *Romantikliğin Kökleri*, haz. Henıy Haıdy, çev. MeteTunçay. İstanbul: YKY, 2004, s. 74.

xiv *Bathos:* Yazarın yüceye uzanayım derken dibe, gülünç ve basmakalıp olana yuvarlanması. İçerik ve üslup açısından yüce bir yazıda birden beliren bayağı anlatım. İçten ya da inandıncı olmayan, aşuı ve abartılı *pathos.*

xv Theodor W. Adorno. *MinimaMoralin*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğu- kan. İstanbul:

Metis, 1998. s. 59.

xvi İroninin yeni una sınıfa ttegü bir sıraıeji olduğu tezi için, Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf*. L&M Kitaplığı, 2(XJ5.

xvii Bir süre için diyorum, çünkü hem dünyada hem de Türkiye dc sor yıllarda oyunun sertleşmesiyle birlikte orta sınıfın kendini tehdit altında hissetmeye başladığını, liberal umutlarının zayıfladığını, neşesinin kaçtığını da biliyoruz.

xviii 19/2'de. *Tutunanıayanfaı'ıu* yayımlanmasından hemen sonraOğu/ Alay[1] la Muzaffer Buyrukçu arasında şu konuşma geçer:

"Tutunamayanlar ı uzun bir süre içinde yazdığınız anlaşılıyor'*

' İki yılda yazdım. İki kere elden geçirdim Çok çalışımı," dedi Oğuz Atay.

"Değişik b r romaı:.** dedim. "Kendi türünde ilk örnek. Birinci cildi biıirmek üzereyim.”